Die Musikübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Joh. Philipp Sack, Fr. Wilh. Riedt und Joh. Gabr. Seyffarth

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde, vorgelegt
der Philosophischen Fakultät der
Universität Basel

Von

Siegbert Loewenthal

aus Danzig

Typarsatz und Offsetdruck der Polygraphischen Gesellschaft Laupen bei Bern

1928

Die Musikübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Joh. Philipp Sack, Fr. Wilh. Riedt und Joh. Gabr. Seyffarth

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde, vorgelegt
der Philosophischen Fakultät der
Universität Basel

Von

Siegbert Loewenthal

aus Danzig

Typarsatz und Offsetdruck der Polygraphischen Gesellschaft Laupen bei Bern

1928

Genehmigt von der
philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät
auf Antrag des Herrn Professor Dr. K. Nef.

Basel, den 5. Dezember 1927.

Prof. Dr. P. Häberlin, Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546714_0019

Inhaltsverzeichnis.

I. DIE MUSIKÜBENDE GESELLSCHAFT 1
a) Der allg. Beginn öffentlicher Musiktätigkeit im 18. Jahrhundert 1
b) Die musikalischen und kulturellen Verhältnisse Berlins in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 2
c) Die Musikübende Gesellschaft 6

II. JOHANN PHILIPP SACK 18
a) Sein Leben und Schaffen 18
b) Ein Brief Sacks an den Berliner Kirchenrat 39
c) Thematisches Verzeichnis seiner Kompositionen 40

III. FRIEDRICH WILHELM RIEDT 44
a) Sein Leben und Schaffen 44
b) Verzeichnis seiner Werke 62
1. Theoretische Werke 62
2. Kompositionen (Thematisches Verzeichnis) 62

IV. JOHANN GABRIEL SEYFFARTH 65
a) Sein Leben und Schaffen 65
b) Ein Brief des Intendanten von Reck an den König über den Tod Seyffarths 90
c) Thematisches Verzeichnis seiner Kompositionen 91

V. DAS FRIDERICIANISCHE BERLIN 95

Literaturverzeichnis.

Abert: W. A. Mozart, Leipzig, 1919—1921.
Allg. Deutsche Bibliothek (Herausgeber Nicolai), 1765—1792.
Berliner Adress-Kalender, 1742—1805.
Berliner Nachrichten von Staats und Gelehrten Sachen, Spener, 1749—1782.
— von Staats und Gelehrten Sachen, Voss, 1749—1782.
Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, Leipzig, 1757—1765.
Bitter: C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder, 1868.
Borchmann: Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen, 1746—1778.
Bosler: Mus. Real-Zeitung, 1788—1796.
Breitkopf: Catalogo delle Sinfonie . . . . ., che si trovano in manuscritto, 1762—1766.
— Verzeichnis mus. Bücher, 1760—1780.
Burney-Ebeling: Tagebuch einer musikalischen Reise, 1772—1773.
Cramer: Magazin für Musik, 1783—1789.
Engelke: Joh. Friedrich-Fasch, Sammelbände der J. M. G., X. 2.
Eschstruth: Mus. Bibliothek, 1784—1785.
Forkel: Mus.-Kritische Bibliothek, 1778—1779.
— Mus. Almanach, 1782—1784.
— Allgemeine Literatur der Musik, 1792.
Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902.
Gerber: Lexikon der Tonkünstler, 1790—1792.
Göhler: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, 1901—1902.
Hartung und Klipfel: Zur Erinnerung an Charl. Wilh. Karol. Bachmann etc., 1818.
Hausarchiv in Charlottenburg: Akten.
Hiller: Wöchentliche Nachrichten, 1766—1770.
Kneschke: Die Hundertundfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Konzerte, Leipzig, 1893.
König: Versuch einer historischen Schilderung von Berlin, 1792—1799.
Kretzschmar: Geschichte des Neuen deutschen Liedes, 1911.
Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlins, 1861.
Lindner: Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, 1871.
Marpurg: Historisch-Kritische Beyträge, 1754—1762.
— Kritische Briefe, 1759—1763.
Mattheson: Plus ultra, 3. Vorrath, 1755.
Meusel: Miscellaneen, 1779—1787.
Mizler: Mus. Bibliothek, 1736—1754.
Nicolai: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, 1779.
Oelrichs: Historische Nachrichten von den akademischen Würden in der Musik usw., 1752.
Reichhardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, 1774—1776.
— Mus. Almanach, 1796.
Rintel: Zelter, 1860.
Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, 1910.
Scheibe: Abhandlung von den mus. Intervallen, 1739.
— Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, 1754.

Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts, 1905.
Schilling: Enzyklopädie oder Universallexikon der Tonkunst, 1835—1838.
Schletterer: Jos. Fr. Reichhardt, 1865.
Schmidt-Lötzen: Tagebücher des Grafen Ernst von Lehndorff, 1907.
Schmitz: Geschichte der Kantate, 1914.
Schneider: Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin, 1872.
Sorge: Anleitung zur Fantasie, 1767.
Stockhausen: Critischer Entwurf, 1758.
Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1798.
Zelter: Biographie von K. F. Ch. Fasch, 1801.
— Flugblatt (beigeheftet dem Exemplar des „Tod Jesu" von Graun, 1760, Preussische Staatsbibliothek Berlin, unter Mus. Kg. 330).

I. Die Musikübende Gesellschaft.

a) Der allgemeine Beginn öffentlicher Musiktätigkeit im 18. Jahrhundert.

Mit dem Aufkommen der Monodie, sowie der Opernwerke und der Instrumentalkonzerte, überhaupt mit dem Aufkommen weltlicher Musikformen im 17. Jahrhundert ging auch eine Verschiebung derjenigen Bevölkerungsschichten vor sich, die der Musik eifrige Pflege angedeihen liessen. Als aufnehmende Schicht für weltliche Kunstschöpfungen kamen grösstenteils weltliche Kreise in Betracht. Dies waren, der gesellschaftlichen Struktur der damaligen Zeit entsprechend, in der Mehrzahl die einflussreichen, höfischen Kreise. Hauptsächlich fand die Oper, deren Pflege und Unterhaltung wegen der damit verbundenen Geldausgaben für weite Schichten der Bevölkerung mit Schwierigkeiten verbunden war, unter ihnen begeisterte Anhänger und Förderer. Bekannt sind ja die Schilderungen von der prunkvollen Pariser und Dresdener Oper, die die Zeit mit Staunen und Bewunderung erfüllten. Diesen Vorbildern suchten auch kleinere Höfe aufs eifrigste nachzuahmen. Jeder Fürst, der etwas auf seine gesellschaftliche Stellung gab, war von nun an gezwungen, sich Sänger und eine kleine Hofkapelle zu halten. Fand so die Pflege der Musik bei Hofe viele Freunde und Liebhaber, so dürfen wir vor der Tatsache nicht die Augen verschliessen, dass breite Volksteile von jeglichem öffentlichen Musikgenuss ausgeschlossen waren. Es war zu Zeiten nur immer eine kleine Schar, der Tür und Tor offen stand. War dieser Prozentsatz bei Aufführungen von Opern etwas grösser, so musste diese höfische Abgeschlossenheit auf dem Gebiete des Konzertwesens noch fühlbarer werden, da Veranstaltungen der Hofkapellen nur auf einen auserlesenen Kreis beschränkt waren. Das aufstrebende Bürgertum war daher, wenn es musikalischer Genüsse in reicherem Masse teilhaftig werden wollte, genötigt, sich eigene Einrichtungen dafür zu schaffen. Ihren ersten sichtbaren Ausdruck fanden diese in den privaten Collegia musica, die nicht alle später den Stürmen der Zeit Stand zu halten vermochten. Vor allem galt es öffentliche Stätten ins Leben zu rufen, die der Praxis einer neuen Zeitepoche gewachsen waren. Dabei kam es vor, dass ein Teil der privaten Collegia musica später in den

öffentlichen Konzertvereinen aufging. Eine Wendung trat ein, als Philidor in Paris im Jahre 1725 zur Gründung der Concerts spirituels schritt, und so den Beginn der grossen Konzerte einleitete. Im deutschen Sprachgebiet kann man rund 1750 als das Jahr ansetzen, wo man zuerst von einem öffentlichen Musikleben sprechen kann. Den Boden dafür bildete eine Reihe kleiner Vereinigungen, die sich hier und dort zusammentaten und musikalische Gesellschaften[1] nannten. In den grösseren Städten ging nun diese Bewegung, öffentliche musikalische Pflegestätten zu schaffen, ganz gleichzeitig und in ähnlichen Formen vor sich. So hatte Telemann in Hamburg schon in den zwanziger Jahren seine stehenden Musikveranstaltungen, die, im Anfange noch dem Charakter der Collegia musica entsprachen, sich allmählich aber zu den grossen Konzertformen herausbildeten. Auch Leipzig wäre hier zu nennen, das im Jahre 1736 wöchentliche öffentliche Musikaufführungen[2] hatte, die unter Leitung von Joh. Seb. Bach und Musikdirektor Görner standen, und bei denen zum ersten Male von einem Publikum die Rede ist. In den vierziger Jahren war allgemein die Struktur der neuen Vereine und Gesellschaften — in grösseren Städten wenigstens — klar herausgebildet. Ebenso waren in Berlin, auf das wir uns in folgender Betrachtung beschränken wollen, die gleichen Bestrebungen vorhanden. Bevor wir jedoch hierauf näher eingehen, ist es notwendig, dass wir uns mit den politischen und kulturellen Einflüssen, welchen Berlin und Preussen im 18. Jahrhundert ausgesetzt waren, eingehender beschäftigen.

b) Die musikalischen und kulturellen Verhältnisse Berlins in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Berlin konnte schon unter der Regierung des Königs Friedrich I. auf eine reiche musikalische Vergangenheit zurückblicken. Als treibende Kraft erwies sich hier die kunstsinnige Königin Sophie Charlotte[3], die der Oper und Kammermusik an ihrem Hofe

[1] Scharf zu trennen sind diese von den Gesellschaften und Akademien, die sich mehr einer wissenschaftlichen Tätigkeit zuwandten, und Musikaufführungen nur in ganz beschränktem Masse zuliessen. Hierher gehört z. B. Mizlers Musikalische Sozietät. Oelrichs wirft in seinem Buche: Historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musik 1752 beide Arten durcheinander.

[2] Siehe Kneschke: Die Hundertundfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Concerte 1893, und Dörffel: Geschichte der Gewandhauskonzerte 1884.

[3] Siehe Curt Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910.

eine breitere Basis einzuräumen verstand. Diese bescheidenen Anfänge einer musikalischen Tätigkeit wurden von dem Nachfolger, Friedrich Wilhelm I., mit rauher Hand unterdrückt. Das Sparsamkeitsprinzip wurde herrschend, und ihm fiel alles, was nach Kunst aussah, zum Opfer. Vor uns steigt nun das graue und düstere Bild einer jeder höheren künstlerischen Beschäftigung feindlichen Zeit auf. Auch das Bürgertum konnte dieser musikalischen Stagnation gegenüber keinen eigenen schöpferischen Mut aufbringen, wäre ihm doch jede eingehendere künstlerische Betätigung mit dem Stock ausgetrieben worden. Selbst die Hayne'schen Singechorübungen, von denen später noch die Rede sein wird, wurden wohl nur geduldet, weil sie in Verbindung mit der Kirche standen. Etwas anders wurde das Bild, als der Kronprinz Friedrich in Rheinsberg einzog, wo er sich zuerst heimlich, später offener Kammermusici halten konnte. Ein krasser Umschwung trat vollends ein, als Friedrich 1740 die Geschicke seines Landes in die Hand nahm, und somit eine Ära starken geistigen und künstlerischen Lebens ihren Anfang nahm. Der neue König, für alles, was Kunst hiess, in reichem Masse empfänglich, war bald nach Kräften bestrebt, dem Musen in Berlin eine würdige Stätte zu errichten. Im Jahre 1742 wurde das neue Opernhaus eröffnet und die königliche Kapelle durch das Hinzuziehen grosser Künstler aufs beste verstärkt. Die Musik wurde so aus ihrer unwürdigen Stellung emporgehoben, und eine eifrige höfische Pflege wurde ihr zuteil. Graun, Benda, Reichhardt sind die klangvollen Namen, mit denen Berlin als ernst zu nehmender Faktor im internationalen Kunstleben in Erscheinung trat. Auch das Bürgertum, angefeuert durch das Beispiel des grossen Königs, machte seine Kräfte frei und beschäftigte sich jetzt eingehend mit der Musik. Doch bei all den Grosstaten, die mit der Erscheinung des Opernhauses verknüpft waren, darf man nicht vergessen, dass wir es hier nur mit dem neuen Aufblühen einer höfischen Musikkultur zu tun haben. Bei aller Aufgeklärtheit Friedrich des Grossen wurde dem Bürgertum nur ein ganz beschränkter Anteil am Opernleben zugestanden. Bezeichnend dafür war die soziale Zusammensetzung der Zuhörerschaft bei Opernaufführungen. Interessant ist nachzulesen, was Schneider[4] darüber berichtete. Er schreibt folgendes: „Der König hatte bestimmt, dass die ganze Generalität und alle Kriegs-Bediente das Parterre besuchen sollten, in welchem nur vorn, dicht hinter dem Or-

[4] Siehe L. Schneider: Geschichte des Königlichen Opernhauses in Berlin, Berlin 1852, S. 86.

chester zwei Reihen Lehnsessel für den König und den Hof standen. Alle übrigen Personen im Parterre mussten der Vorstellung stehend zusehen. In den beiden Rängen waren die Logen, deren übrigens nur drei, höchstens vier auf jeder Seite waren, für das Ministerium und das Beamten-Personal bestimmt, während im dritten Range Einwohner der Stadt zugelassen wurden. Die Parterre-Logen waren vorzugsweise für die in Berlin anwesenden Fremden bestimmt, und die Königl. Hoffouriere mussten sich in allen Gasthöfen erkundigen, wie viele solcher Fremden[5] gerade in Berlin anwesend waren, um ihnen Billets zukommen zu lassen." Zeigt der Umstand, dass für die Bürger der Stadt nur der dritte Rang frei gemacht wurde, wie wenig sie an den musikalischen Genüssen teilnehmen konnten, so wird dieser Mangel noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass es nur immer wenig Bevorzugte waren, die eine Oper hören durften, da gewöhnlich nur zum Karneval gespielt wurde. Das waren die Monate um die Jahreswende, wobei nicht etwa jeden Tag Aufführungen stattfanden, sondern zunächst nur Montags und Freitags. Später erst dehnte man die Vorstellungen auf drei oder vier in der Woche aus. 20 bis 30 Jahre darauf allerdings, als die Oper selbst schon daniederlag, mussten sogar Grenadiere kompagnieweise abkommandiert werden, damit die Stücke nicht vor leerem Hause gespielt wurden. Ein Eintrittsgeld wurde nicht erhoben, eine Gepflogenheit, die noch bis zum Ende des Jahrhunderts beibehalten wurde. Schneider teilt uns wieder mit, wann das Opernhaus zum ersten Male für Geld dem Publikum offen stand. Es war dies bei dem Aufenthalte Ditterdorfs in Berlin im Jahre 1789. Dittersdorf bat damals den König, sein Oratorium „Hiob" im Opernhause aufführen zu dürfen. Dies wurde gewährt, aber mit der ausdrücklichen Bedingung, dass es das erste und das letzte Mal sein sollte[6]. Es waren so überhaupt keine anderen Möglichkeiten vorhanden, die einem Enthusiasten das Eindringen in die Oper hätten ermöglichen können, als die bekannten Richtlinien es zuliessen.

Auf dem Gebiete des Konzertwesens lagen die Dinge noch schlimmer. Die Königliche Kapelle diente zum grossen Teil der Unterhaltung Friedrichs und seines Hofstaates. Allzu bekannt sind ja die Schilderungen über den flötenspielenden König im

---

[5] Ein Gebrauch, der sich noch eine gewisse Zeit fortgesetzt hatte. Noch heute spricht man bei uns von Fremdenlogen.

[6] Die Aufführung selbst fand am 5. August 1789 „bei einer furchtbaren Hitze statt. Die Preise waren 2 rtl. im ersten Rang, 1 rtl: im zweiten und auf allen übrigen Plätzen $^2/_3$ rtl." (Schneider, a. a. O., S. 230.)

Kreise seiner Kammermusici, und Reichhardt selbst ist es noch ziemlich schwer gemacht worden, zu den Hofkonzerten als Zuhörer Einlass zu erlangen.

Nach all dem Gehörten wird es niemandem verwunderlich erscheinen, wenn das Bürgertum selbst die Initiative zum Aufbau eines Konzertlebens — um dem fühlbarsten Mangel abzuhelfen — ergriff. Die Pflege der Musik gehörte ja auch zum guten Ton, und keiner wollte dem anderen in dieser Hinsicht nachstehen. So fanden die Liebhaberkonzerte und -vereinigungen schnell reichen Anklang, und abseits des Hofes wurde so der Grundstein zu unserem heutigen gross angelegten Konzertwesen gelegt.

Die erste Kunde von einer Berliner Musikvereinigung haben wir aus dem Jahre 1724. Damals veranstaltete nämlich der Domorganist Gottlieb Hayne im Domschulhause regelmässige Musikübungen[7], an denen nebst seinen Schülern auch Erwachsene aus Liebe zum Gesange teilnahmen. Die ersten Zusammenkünfte, bei denen auch instrumentale Musik gepflegt wurde, fanden erst in Rheinsberg am Ende der dreissiger Jahre statt. Johann Gottlieb Janitsch[8] wurde 1736 in die Kapelle des damaligen Kronprinzen Friedrich aufgenommen, und bald darauf gründete er das erste Liebhaberkonzert. Diese Veranstaltungen wurden „Akademie"[9] genannt und 1740 nach der Thronbesteigung Friedrichs in Berlin fortgeführt[10]. Die Konzerte fanden unentgeltlich in der Wohnung Janitschs in der Jägerstrasse[11] statt, wo man — die Opernzeit ausgenommen — jeden Freitag spielte. Die Mitglieder der Akademie bestanden aus Liebhabern und aus königlichen, prinzlichen und anderen Kammermusikern.

Nachfolgende Gründungen waren die „Assemblee"[12], welche sich alle Montage bei dem Königlichen Kammermusikus Schale versammelte, und das „Concert"[13], welches jeden Sonnabend bei dem Königlichen Kammermusikus und Hofkomponisten Agricola gehalten wurde, und wo man nicht nur Instrumental-, sondern auch Vokalmusik pflegte.

---

[7] Siehe August Hartung und Karl Wilh. Klipfel: Zur Erinnerung an Charl. Wilh. Karol. Bachmann, geborene Stöwe, Karl Friedr. Christian Fasch und Julie Pappritz, verehelichte Zelter, Berlin 1818, S. 15 (Anmerkungen).

[8] Siehe Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Bd., 1754, S. 155.

[9] Siehe Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Bd., Berlin 1754, S. 387.

[10] Siehe König: Versuch einer historischen Schilderung der Residenzstadt Berlin, V. Teil, II. Band, S. 216 (Berlin 1798).

[11] Siehe Oelrichs: Historische Nachrichten von den akademischen Würden in der Musik, Berlin 1752, S. 48, Fussnote.

[12] Siehe Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Band, S. 387.

[13] Siehe Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Band, S. 387.

Während diese Konzerte mehr als Modeerscheinungen anzusprechen sind, so übte doch die nächste Vereinigung, die „Musikübende Gesellschaft", einen entscheidenden Einfluss auf das musikalische Leben des damaligen Berlins aus und verdient in längerer Betrachtung festgehalten zu werden.

c) Die Musikübende Gesellschaft.

Die Gelegenheit zur Errichtung der „Musikübenden Gesellschaft"[14] ergab sich aus den zwanglosen Zusammenkünften einiger Musikliebhaber und Freunde Joh. Philipp Sacks in dessen Wohnung in der Brüderstrasse. In müssigen Stunden vertrieb man sich hier die Zeit mit den Spielen verschiedener Musikstücke. Da Sack die Kosten für diese Veranstaltungen bisher allein vorgeschossen hatte, fanden es der Registrator Wolff und der Sekretär Reinbeck für billig, einen Teil der Ausgaben zu übernehmen. Bei einer näheren Unterredung jedoch kam man überein, eine musikalische Gesellschaft zu gründen, da man hoffte, noch mehr zahlungsfähige Musikfreunde zu finden. Als der Prorektor Cochius, der Königliche Kammermusikus Riedt und der Geheime Sekretär Bingert die Absicht der genannten Herren erfuhren, waren sie sofort bereit, dieser zu gründenden Gesellschaft als Mitglieder beizutreten. Es wurde ein Reglement entworfen, und am 1. September 1749 von den genannten sechs Mitgliedern unterschrieben. Diese Vereinigung wurde die „Musikübende Gesellschaft" genannt, und der 1. September 1749 zum Stiftungstag erklärt. Als diese Einrichtung mehr bekannt wurde, fanden sich Liebhaber, die der Gesellschaft als ausserordentliche oder als „Ehren-Mitglieder" beizutreten wünschten. Es wurden neue Statuten aufgesetzt, und als die Zahl der Mitglieder sich dauernd vermehrte, sah man sich genötigt, noch ein zweites Mal das Reglement im Oktober 1750 zu verändern[15]. Unter dem Datum vom 18. September 1749 wurde die Gesellschaft aufs neue bestätigt.

Das Reglement, das als geistigen Urheber den Registrator Wolff zu haben scheint, hatte folgende Bestimmungen: Die Gesellschaft durfte nur einen Bestand von 12 Ehren- und 8 ordent-

---

[14] Als Quellen für die Musikübende Gesellschaft kommen in Frage: Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Band, S. 385 bis 413, dann Forkel: Mus. Almanach 1782, S. 179 bis 181, und hauptsächlich noch die Vossische und die Spenersche Zeitung.

[15] Diese Tatsache hat Oelrichs irrtümlicherweise bewogen, den Stiftungstag auf den 18. September 1750 zu setzen.

lichen Mitgliedern haben. Ein neues Mitglied, das unbedingt musikverständig und von verträglicher Gemütsart sein musste, durfte nur mit Mehrheit der Stimmen aufgenommen werden. Der Direktor der Gesellschaft hatte die Pflicht, für Ordnung zu sorgen, und das Recht, über Widerspenstige Geldstrafen zu verhängen. Der Sekretär musste die Protokolle führen und alle Papiere und Musikalien der Gesellschaft aufs genaueste betrauen. Der Kassierer hatte über die Einnahmen und Ausgaben eine ordentliche und richtige Rechnung zu führen, „und solche alle Jahre in Gegenwart sämtlicher Mitglieder ablegen, auch allen Verlust und Schaden so viel an ihm ist, dabey abzuwenden, äusserst bemühet seyn". Bei der Aufnahme musste das neue Mitglied 16 Groschen bezahlen und sich verpflichten, den 20sten Teil der Kosten für gemeinschaftliche, ausserordentliche Ausgaben zu übernehmen. Sonst bestand der Mitgliedsbeitrag wöchentlich aus drei Groschen. Für die musikalischen Unterhaltungen, die Sonnabend am Abend stattfanden und gewöhnlich drei Stunden dauerten, sollten möglichst viel Noten, wie Ouvertüren, Sinfonien und Trios gesammelt werden. Wer sich über eine halbe Stunde verspätete, musste 2 Groschen, wer ganz wegblieb 4 Groschen bezahlen. Ausgenommen davon waren allerdings die Ehrenmitglieder und die anderen, welche eine „hinlängliche Entschuldigung wie Krankheiten, Amts- und höchst nöthige Hausshaltungsgeschäfte" beibringen konnten. „Sollte aber jemand betroffen werden, der einen unwahren Vorwand deshalb vorgebracht hätte; So soll selbiger doppelte Strafe zu erlegen angehalten werden." Jedes Mitglied hatte für den guten Stand seines Instrumentes zu sorgen. Wenn jemand etwas vortragen wollte, musste er es vorher dem Direktor schriftlich mitteilen, damit derselbe über richtige Anordnung und Besetzung verfügen könnte. Fremde Musici und Liebhaber waren derselben Bestimmung unterworfen. Die Instrumente durften nur einmal und akkurat gestimmt werden, und jedes weitere Präludieren war gegen Geldstrafe verboten[16]. Den Mitgliedern stand es frei, ein oder zwei Freunde zu den Konzerten mitzubringen, „für deren stilles und der Musik anständiges Betragen sie aber stehen müssen"[17]. Fremden wurde der Besuch

[16] Diese Strafbestimmung findet sich tatsächlich im Reglement. Denn zur damaligen Zeit fand man das mehrfache Stimmen eines Instrumentes für ungehörig und höchst unpassend. Solchen Werturteilen kann man in der zeitgenössischen Literatur öfters begegnen.

[17] Dass diese Bestimmungen nicht grundlos gemacht wurden, beweist die Schilderung Zelters von einem Konzert im Brunowschen Garten. Dort liess man sich durch die Musik nicht in seinen Gesprächen stören, und durch das

der Veranstaltungen von einer schriftlichen Genehmigung abhängig gemacht. „Gewinnspiele, Tabackrauchen und Schmausereien waren aufs strengste untersagt." Jedes Vierteljahr war eine ordentliche Mitgliederversammlung, auf der alles, was zur Förderung der Gesellschaft dienlich erschien, beratschlagt wurde.

Nach diesen umständlichen zwanzig Paragraphen müsste man annehmen, dass wir es hier mit einem der gewöhnlichen Vereine zu tun haben. Die trockene, reichlich pedantische Arbeit des Registrators Wolff dürfte unbedingt diesen Eindruck einer Vereinsmeierei hervorrufen. Dass sich die Gesellschaft trotz des Reglementes nicht in enge Bahnen fesseln liess, war wohl hauptsächlich das Verdienst des temperamentvollen Sack, der bestrebt war, die Musik in die breite Öffentlichkeit hinauszutragen. Die Gesellschaft stützte sich später auf eine Menge fremder Zuhörer, welche das Aufsuchen eines öffentlichen Lokals zur Weiterführung der Konzerte notwendig machten. Ein Beweis dafür sind die Klagen Wolffs[18] über die grosse Anzahl der ohne Erlaubnis hineingeschlichenen Besucher, die sogar einen rigorosen Beschluss der Gesellschaft erzwangen, nämlich vom November 1753[19] nur noch Billets auszugeben, und ohne diese keine anderen Personen hineinzulassen. — Diese Sacksche Vereinigung steht so mitten im Prozess, welcher zur Herausbildung der endgültigen Struktur der öffentlichen Konzerte notwendig stattfinden musste. Der Charakter eines geschlossenen Vereins ist durch die organisatorische Form der „Musikübenden Gesellschaft" im grossen und ganzen noch nicht aufgehoben. Doch je älter die Gesellschaft wurde, desto mehr näherte sie sich unserem heutigen Typus einer Konzertorganisation. Nach dem Ausweis des Registrators Wolff[20] vom Jahre 1754 gehörten 15 Personen der „Musikübenden Gesellschaft" als Mitglieder an. Ihre Namen waren folgende:[21]

1. Herr George Christoph von Arnim, Königl. Preussischer Premierlieutenant, beym Hochlöblichen Regiment Gens d'armes, am 17. Jenner 1750[22].

2. Herr George Friederich von Oppen, Königl. Preussischer Major bey vorgedachtem Hochlöblichen Regiment Gens d'armes, am 7. Februar 1750.

Stimmengewirr konnten nur die Ritornelle hindurchgehört werden. (Die uns heute amüsant erscheinende Erzählung findet sich in Zelters Autobiographie, S. 28 bis 29.)

[18] Marpurg: a. a. O., S. 412.
[19] Beschluss vom 24. November 1753.
[20] Marpurg: a. a. O., S. 402.
[21] Es folgen hier erst die Namen der Ehrenmitglieder.
[22] Die Daten bezeichnen den Eintritt in die Gesellschaft.

3. Herr Johann Adolph Ernst von Winzingerode, Königl. Preussischer Rittmeister von der Armee, am 13. Junius 1750.

4. Herr Friederich Carl, Reichsgraf von Schlieben, Königl. Preussischer Capitain beym Hochlöblichen Itzenplitzischen Regiment Infanterie, am 3. October 1750.

5. Herr Philip Bogislav von Heyden, Königl. Preussischer Capitain beym Hochlöblichen Kalcksteinschen Regiment, am 17. October 1750.

6. Herr Christoph Wilhelm von Schwerin, Königl. Preussischer Lieutenant beym Hochlöblichen Itzenplitzischen Regiment, am 12. November 1750.

7. Herr Johann Abraham Caps, Königl. Preussischer Hoffiscal und Cammergerichts-Advocat, am 1. September 1753.

8. Herr Carl Leveaux, Banquier und Kaufmann alhier, am 6. Julius 1754.

9. Herr Paul Jeremias Bitaubee, am 18. Jenner 1755.

10. Vacat.

Die ordentlichen Mitglieder waren folgende:

1. Herr Friedrich Wilhelm Riedt, Königl. Preussischer Kammermusikus, am 1. September 1749.

2. Herr Adolph Friederich Wolff, Geheimer Registrator beym 2ten Departement des Königl. General- Ober- Finantz- Krieges- und Domainen-Directorii, am 1. September 1749.

3. Herr George Friederich Reinbeck, Secretär bey der Königl. Ober- Krieges- und Domainen-Rechen-Kammer, am 1. September 1749.

4. Herr Philip Sack, Organist bey der Königl. Ober-Pfarr- und Dom-Kirche allhier, am 1. September 1749.

5. Herr Johann Gabriel Seyffahrt, Königl. Preussischer Kammermusikus, am 11. October 1749.

6. Herr Gottlob Friederich Pauli, Geheimer Sekretär und Canzellist beym Evangelisch-reformirten Kirchen-Direktorio, am 11. October 1749.

Ausser diesen Namen sind noch mehrere Personen zu nennen, die 1754 schon von der Gesellschaft abgegangen waren. Das waren aus der Klasse der Ehrenmitglieder der Leutnant und Adjutant des Prinzen von Preussen, Herr von Katzeler, der am 1. August 1750 in die Gesellschaft eintrat, dieselbe aber am 31. August 1752 wegen seiner fast beständigen Abwesenheit von Berlin verlassen musste. Durch den Tod wurde am 28. November 1753 der Königliche Hoftanzmeister Giraud der Gesellschaft entrissen, welcher er am 28. November 1750 beigetreten war. Von den ordent-

lichen Mitgliedern ging der Gesellschaft der Prorektor des Friedrichswerderschen Gymnasiums Cochius[23], der die Errichtung der Vereinigung mitgefördert hatte, durch seine Berufung als Hofprediger nach Potsdam im November 1749 verloren. Auch der Geh. Sekretär Bingert musste die Gesellschaft, der er auch schon bei der Gründung beigetreten war, im Dezember 1750 wegen verschiedener Abhaltungen verlassen. Endlich ist noch der Kandidat der Domkirche Bamberger, welcher am 8. November 1749 aufgenommen wurde, zu nennen, der aber aus der Gesellschaft wegen einer dreijährigen Auslandsreise im August 1752 wieder austreten musste.

Die zu besetzenden Stellen eines Direktors, eines Rendanten und Sekretärs lagen bis 1754 in folgenden Händen: Bei der Gründung der Gesellschaft wurde als Direktor der Prorektor Cochius gewählt. Als derselbe, wie schon erwähnt, als Hofprediger nach Potsdam berufen wurde, übertrug man einmütig sein Amt dem Kammermusikus Friedrich Wilhelm Riedt. Riedt wurde alljährlich auf diesen Posten wiedergewählt, und bekleidete sein Amt zur grossen Zufriedenheit der Gesellschaft. Das Sekretariat erhielt der Registrator Wolff, und die Rendantenstelle hatte der Sekretär Reinbeck inne. Beide wurden ebenso wie Riedt immer aufs neue in ihren Ämtern bestätigt.

Nachdem bisher die Organisation der Musikübenden Gesellschaft betrachtet wurde, ist es notwendig, auf das musikalische Leben innerhalb dieser Vereinigung näher einzugehen. Vor allen Dingen muss gleich festgestellt werden, dass nicht etwa der Direktor Riedt die Seele des Ganzen war, sondern der sich bescheiden im Hintergrund haltende Gründer Joh. Philipp Sack. Bezeichnend dafür ist, dass die Musikübende Gesellschaft nach Sacks Tode im Jahre 1763 von der Bildfläche verschwindet. Die Zusammenkünfte erfolgten, wie schon oben gesagt wurde, zuerst jeden Sonnabend in der Sackschen Wohnung[24] an der Ecke der Brüderstrasse, und zwar war der Beginn derselben im Winter auf 5 Uhr und im Sommer auf 6 Uhr nachmittags festgesetzt worden. Eingeleitet wurde der Abend immer mit einer Ouvertüre oder Sinfonie der besten Meister. Dann wurden „höchstens" noch 7 bis 8 Stücke gespielt, wobei sich Riedt, von Heyden und Arnim auf der Flöte, Seyffarth, Wolff, Reinbeck und Bitaubee auf der Violine, und Sack, Schwerin und Caps auf dem Flügel hören liessen. Man führte

[23] Über Cochius siehe auch Marpurg: Krit. Briefe über die Tonkunst, Berlin 1760, I. Teil, Brief X, S. 73.

[24] Auf besonderen Wunsch wurden auch ausnahmsweise die Zusammenkünfte in die Wohnungen der anderen Mitglieder verlegt.

abwechselnd Concerte, Soli und Trios auf. Diese musikalische Unterhaltung dauerte gewöhnlich drei Stunden; doch wurden auch Ausnahmen gemacht. Des öfteren pflegten sich dabei die Königlichen Kammermusici als Gäste einzustellen und den Zuhörern das Vergnügen zu geben, sich auf ihren Instrumenten hören zu lassen. Besonders hatte man die Ehre, den Violinisten Georg Czarth, den Cellisten Johann Georg Speer, die Flötenisten Josef Lindner und Georg Wilhelm Kodowsky, die Waldhornisten Christian Mengis und Joseph Horzizky, und die Fagottisten Julius Dümmler, Alexander Lange und Samuel Külthau bei sich begrüssen zu können. Auswärtigen Besuch erhielt die Gesellschaft von dem Zerbster Hoeckh[25] am 25. September 1750, und 1751 nochmals von Hoeckh und dem alten Fasch, welche sich angeblich auf einer Durchreise befanden. Bei dieser Gelegenheit wurde von Hoeckh ein „überaus schönes Violinkonzert" aufgeführt. Am 11. November 1752 liess sich der Musikus Risch aus Ilmenau „auf einem selbst verfertigtem Gambenwerke hören", und am 25. Mai 1754 spielte der englische „Clavierist" John Burton mit grossem Beifall auf dem Flügel[26]. Zur Verstärkung der Ripienstimmen traten noch als Gäste der Sekretär Schefler, der Kandidat Krüger, Herr Gualtieri und Kammermusikus Reckemann auf. Im grossen und ganzen war man bemüht, allerneueste Werke aufzuführen, und etwas renommierend erzählt der Registrator Wolff, dass der geschickte Riedt jeden Monat ein neues Flötenwerk für die Zusammenkünfte komponiere. Auch Wolff selbst will durch „rühmliche Beyspiele ermuntert" Konzerte für die Violine komponiert haben. Violin- und Oboenkonzerte verfertigte auch Joh. Gabriel Seyffarth, und Joh. Ph. Sack soll sehr „wohlgerathene Concerte für den Flügel (?)" ausgearbeitet haben. Den Anlass zu grossen öffentlichen Aufführungen gab die alljährliche Feier des Stiftungstages der Gesellschaft. Verschiedene Male fanden diese Veranstaltungen im „Justinschen Garten" in der Neuen Commandantenstrasse statt[27]. Zur Feier des ersten Stiftungstages im Jahre 1750 liess der Sekretär Schefler anonym der Musikübenden Gesellschaft ein Gedicht[28] überreichen, welches von der Gesellschaft

[25] Siehe Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, III. Band, 1757, S. 129.

[26] Auch Herrschaften aus dem höfischen Kreis kamen öfters zu den Veranstaltungen der Musikübenden Gesellschaft. Genannt werden Graf von Schafgotsch, Baron von Kessel, Herr von Schweinichen und Baron von Erlach. Frau Präsidentin von Dewitz spielte sogar öfters bei ihren Besuchen die Laute, und Frau von Printzen und die Hofdame der Königin, Baronesse von Cocceji liessen sich „mit Anmut" auf dem Flügel hören.

[27] Aus einer Randbemerkung des früheren Besitzers des Marpurgschen Exemplars der Berliner Staatsbibliothek.

[28] Siehe Berliner Staatsbibliothek Diez. 2900.

selbst aus Dankbarkeit, mit einer Vorrede versehen, gedruckt wurde[29]. Auch im nächsten Jahre 1751 kam ein Geschenk, diesmal aus Memel. Der Verfasser nennt sich nur mit seinen Anfangsbuchstaben: Iw., Fe. Z....ky, und gab seinem Werke die Überschrift: Ein Beyspiel von der moralischen Würckung der ächten Thon-Kunst[30]. Über diese feierliche Veranstaltung aus Anlass des Stiftungstages finden wir in der Vossischen Zeitung[31] folgende Notiz: „Gestern, des Nachmittags feyerte die hiesige musicalische Gesellschaft in dem freyherrlich Verensober'schen Garten ihren Stiftungstag. Sie feyerte ihn durch eine Musik, welche dem Geschmacke ihrer Glieder Ehre machte und in dem prächtig erleuchteten Garten bis in die Nacht dauerte." Für das Jahr 1752 liess es sich der Registrator Wolff nicht nehmen, seine Übersetzung von Gressets Rede „die Harmonie"[32] „dem Hochgebohrenen, denen Hochwohl- und Hochedelgebohrnen Herren Ehren- und übrigen Mit-gliedern der Musik-übenden Gesellschaft in Berlin" zu widmen.

Zum dritten Stiftungstage schenkt uns wieder die Vossische Zeitung[33] eine Mitteilung, welche folgendermassen lautete: „Selbigen Tag (gemeint ist der 1. September) feyerte die hiesige musicalische

---

[29] Das Gedicht, das nicht zu den schlechtesten seiner Zeit gehört, verdiente hier mitgeteilt zu werden. Diese Absicht muss man sich angesichts der 20 Strophen versagen, doch sollen deren zwei letzte hier mitgeteilt werden:

19) Begeht, noch ofte mit Vergnügen,
Das Fest, von Eurem Stiftungs-Tag!
Das Schicksal woll' es, also, fügen,
Dass ihn kein Zufall trennen mag!
Ihr habt den allerschönsten Orden,
Der jemals nur gestiftet worden,
Den Friedrich selbst in Ehren hält;
Denn, die Music wird nicht vergehen;
Wenn Erd' und Firmament zerfällt,
Wird sie im Himmel noch bestehen.

20) Erlaubt, dass ich in stiller Ruhe,
An diesem frohen Stiftungs-Tag,
Mir auch etwas zu gute thue,
Und einen Römer leeren mag;
Auch, werthsten Freunde, Euch zu Ehren,
Darf die Gesundheit lassen hören;
Es lebe die Music! Die Freundin edler Geister!
Es lebe Friederich, der solche ehrt und liebt!
Es leben dieser Kunst bewundernswürd'ge Meister!
Es lebe, wer mit Euch das Werck der Götter, übt!

[30] Die Angaben bei Oelrichs, dass das zweite Gedicht auch von Schefler stammt, sind somit unrichtig. (Siehe Berliner Staatsbibliothek Diez. 2900.)

[31] Vossische Zeitung 1751, Nr. 106, Sonnabend den 4. September.

[32] Siehé Berliner Staatsbibliothek Diez. 2900.

[33] Vossische Zeitung 1752, Nr. 107, Dienstag, den 5. Sept.

Gesellschaft in dem Justinschen Garten in der Scharrenstrasse ihren Stiftungstag, in Gegenwart vieler vornehmen Zuhörer durch ein schönes Concert." Die letzte Notiz erhalten wir noch für das Jahr 1753[34], wie folgt: „Gestern feyerte die hiesige Sakische musikalische Gesellschaft ihren Stiftungstag in dem Freyherrlich, Vernezober'schen Palais. Nach aufgeführtem Concert, wobey viel Standespersonen zugegen waren, wurde das Fest mit einem Soupee beschlossen."[35] (Die Feier war am 5. Oktober).

Wichtiger noch als diese festlichen Veranstaltungen, wobei die musikalischen Vorträge nur zur besonderen Ausschmückung der Stiftungstage bestimmt waren, sind die rein konzertmässigen Aufführungen der „Musikübenden Gesellschaft" gewesen. Nach den uns zur Verfügung stehenden Quellen scheint das erste grosse Konzert[36] schon 1751 stattgefunden zu haben. Es wurde damals von der Gesellschaft, „welche immer blühender"[37] wurde, ein deutsches Passionsoratorium von dem Kapellmeister Graun aufgeführt. Die Veranstaltung selbst fand am 9. April statt und löste allgemeinen Beifall aus[38]. Die nächste Nachricht erhalten wir 1754[39], wo uns mitgeteilt wird, dass am 11. April eine Passionsmusik „auf das Leiden Christi"[40] von dem Kapellmeister Graun in der Domkirche aufgeführt wurde. Dieses Konzert fand in Gegenwart des Königlichen Hauses „auf Veranstaltung der musicübenden Gesellschaft" statt. Die Musik selbst war von Graun schon „ehemals" komponiert worden und ist erst „auf das Leiden Christi eingerichtet worden"[41]. Dass diese Veranstaltung Gegenstand breiter Diskussionen war, bezeugt der etwas oberflächliche Bericht des Grafen Ernst von Lehndorff[42]. In seinen Tagebüchern be-

---

[34] Vossische Zeitung 1753, Nr. 120, Sonnabend, den 6. Octob.

[35] In der Spenerschen Zeitung findet man anlässlich des Stiftungstages 1753 die erste Nachricht über die Musikübende Gesellschaft. Die Notiz lautete folgendermassen: „Eben des Tages (hier wird der 4. Oktober angegeben) feyerte die musicalische Gesellschaft, die sich bey dem geschickten Musico, Herrn Sack, zu versammeln pflegt, ihren Stiftungstag auf der hiesigen Friedrichsstadt, in dem Hause des Herrn Barons von Vernezobre, bey welcher Gelegenheit vortrefliche Concerte aufgeführt wurden. (Siehe Nr. 70, Sonnabend, den 6. October).

[36] Siehe Vossische Zeitung 1751, Nr. 43, Sonnabend, den 10. April.

[37] Siehe Vossische Zeitung 1751, Nr. 43, Sonnabend, den 10. April.

[38] Siehe Vossische Zeitung 1751, Nr. 43, Sonnabend, den 10. April.

[39] Vossische Zeitung Nr. 45, Sonnabend, den 13. April 1754 und Spenersche Zeitung Nr. 45, den 13. April 1754.

[40] Diese Aufführung ist nicht mit der des „Tod Jesu" von 1755 zu verwechseln, was König in dem Versuch einer historischen Schilderung tut.

[41] Um welche Passion von Graun es sich hier handelt, ist unklar.

[42] Karl Schmidt-Lötzen: Tagebücher des Grafen Ernst von Lehndorff, Gotha 1907, S. 150. Lehndorff war Kammeradjutant der Königin Mutter.

findet sich unter dem 11. April folgende Eintragung: Nachmittags ist die berühmte Musikaufführung im Dom, von der so viel gesprochen wurde. Sie sollte eine Nachahmung der italienischen Motetten sein, gelang aber recht schlecht. Abends bei Frau v. Morien spricht man nur von der Aufführung; die meisten finden sie erbärmlich." Dieses Urteil kann in seiner leicht hingeworfenen Form wohl nicht als ganz kompetent gelten. Im Gegensatz dazu stehen die Zeitungsberichte, die gerade die Aufführung des Stückes besonders lobten und bewunderten, während es von der Musik selbst nur hiess, dass sie „mit Vergnügen" angehört wurde. Wie dem auch sei, als Ruhmestat gilt noch heute die Uraufführung von Grauns „Tod Jesu", welche die Musikübende Gesellschaft im nächsten Jahre ausführte. Hören wir, was die Vossische Zeitung[43] über die glänzende Veranstaltung[44] zu berichten weiss: „Gestern des Nachmittags ward in der Domkirche von der hiesigen Musikübenden Gesellschaft ein Passionsoratorium aufgeführt. Die Versammlung war ungemein zahlreich, und schon die Probe, welche des Tages vorher in eben derselben Kirche davon vorgenommen wurde, hatte die Zuhörer in grosser Menge herbeygelockt. Selbst Ihro Majestät, die Königin, würdigten sie dero Gegenwart. Die Composition war von dem Herrn Capellmeister Graun, einem Meister, der schon zu oft bewundert worden, als dass man sich nicht den Beyfall von selbst vorstellen könnte, welchen er bey allen erhielt, die nur einiger Empfindung fähig waren. Die Poesie hatte den Herrn Ramler zum Verfasser, und war der Musik vollkommen würdig. Auch die Ausführung machte denjenigen Herren Ehre, welche dem Publico dieses andächtige Vergnügen verschafften." Von Zelter[45] erfahren wir noch, dass die ganze Königliche Kapelle mitgewirkt hatte. C. Ph. E. Bach spielte den Klavierpart, der Konzertmeister Graun dirigierte die Violinen, Agricola gab den Takt an und sang zugleich die Tenorstimme, die beiden Sopranpartien hatten Agricolas Frau, die Molteni, und ihre Schwester inne und den Bass sang ein Herr Wreden. Als Orgelspieler gibt Zelter den „Domorganisten" Schale an. Dies ist offensichtlich ein Irrtum, denn Schale wurde erst 1763 nach dem Tode Sacks Domorganist. Höchstwahrscheinlich hat daher wohl Sack an der Aufführung selbst mitgewirkt. Zelter teilt zum Schluss noch mit, dass der Vortrag des Stückes „von scharfen und unbestech-

[43] Voss. Ztg. 1755, Nr. 37, Donnerstag, den 27. Merz 1755 und Spen. Ztg. vom selben Datum.

[44] Die Aufführung fand am 26. März 1755 statt.

[45] Zelter: Flugblatt, beigeheftet dem Exemplar der Berliner Staatsbibliothek von Graun, „Tod Jesu" 1760 (Mus. Kg. 330).

lichen Kritikern damaliger Zeit gerühmt worden" ist, „allein die Composition und der Styl des Werkes fanden vielen Widerspruch." Selbst der leichtsinnige Lehndorff fand, dass das Konzert schön war[46].

Das Verdienst an dieser hervorragenden Veranstaltung liegt bei der „Musikübenden Gesellschaft" und ihrem rührigen Gründer Sack. Mit dieser Aufführung war der Höhepunkt erklommen, und die künstlerische Berechtigung der Sackschen Vereinigung einwandfrei nachgewiesen worden. Diesem edlen Kunststreben wurde leider durch den ausbrechenden siebenjährigen Krieg ein Ende gesetzt. Die wirtschaftlichen Sorgen und Nöte Berlins liessen eine intensivere Beschäftigung mit der Musik nicht mehr aufkommen. Über öffentliche Veranstaltungen der Musikübenden Gesellschaft fehlen uns von 1756 bis zum Tode Sacks 1763 jegliche weitere Nachrichten. Die wöchentlichen Zusammenkünfte, die schon in letzter Zeit wegen der Fülle der Zuhörer in den Lokalen „Stadt Paris" und später „Englischer Garten" stattgefunden hatten, werden wohl auch trotz des Krieges ihren weiteren Fortgang genommen haben. Bestimmte Angaben stehen uns auch hierüber nicht mehr zur Verfügung.

Mit dem Hinscheiden Sacks sind die Akten der Musikübenden Gesellschaft geschlossen. Sack, der der eigentliche Führer und Vorwärtstreiber war, hatte den Aufschwung dieser Vereinigung, in welcher sich das bürgerlich-musikalische Leben Berlins in den fünfziger Jahren kristallisierte, ermöglicht. Als er die Erde am 14. September 1763 verliess, fiel seine Schöpfung zusammen. Sein Nachfolger im Domorganistenamt Schale[47], übernahm dann die Gesellschaft und zog sie aus dem bisherigen Lokale in seine Wohnung wieder zurück. Dadurch verlor der Verein, welcher in glücklicher Weise mit den Zeitbestrebungen mitgegangen war, seinen öffentlichen Charakter. Schale hat so das zweifelhafte Verdienst für sich in Anspruch zu nehmen, einer Vereinigung wie der „Musikübenden Gesellschaft" gegenübergestanden zu sein, ohne auch nur im geringsten dem Wesen und den Entwicklungsbedingungen derselben gerecht zu werden. Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, dass ein Teil der Gesellschaft, welche den Plänen Schales feindlich gegenüberstand, sich dem Wald-

[46] Lehndorff (a. a. O., S. 201—202) schreibt folgendes: „Ich finde mich wieder im Dom ein. Die Musik ist schön, die ganze königliche Familie lobt sie sehr. Was mich anbetrifft, so finde ich, dass sie dem Gegenstande nicht angemessen ist; sie stimmt eher heiter als traurig. Abends bin ich bei Müller, dem ewigen Spieler und Podagristen" (usw.).

[47] Siehe Rintel: Zelter, S. 198—201.

hornisten Mengis anschloss. Mengis, ein eifriger Gast der Sackschen Vereinigung, veranstaltete schon vom 30. Mai 1762[48] ab im Justinschen Garten die ersten öffentlichen Konzerte, welche mit Eintrittsgeld bezahlt wurden. Dieselben waren zuerst alle Mittwochs und Sonntags, später nur Sonntags und kosteten 12,8 und 6 Groschen Entree. Im Winter 1762/63 wurden sie nach den Lokalen der Gastwirte Donner und Dorlet[49] verlegt und mit grossem Erfolge weitergeführt. Falls Mengis nicht hier eine eigene musikalische Vereinigung gegründet hatte[50], was nicht zu vermuten ist, so müssen schon in dieser Wintersaison Verbindungen zwischen ihm und der Musikübenden Gesellschaft bestanden haben. Aus einer Notiz der Spenerschen Zeitung vom 29. März 1763 erfahren wir nämlich[51], „dass die musicalische Gesellschaft, welche den Winter über das öffentliche Concert, bey Dorlet gehalten hat, den 1sten April als am stillen Freytage den „Tod Jesu" von der Composition des seel. Herrn Capell-Meister Grauns aufführen wird." Hieraus kann nur geschlossen werden, dass die Musikübende Gesellschaft die Aufführung übernommen hatte, da sie ja mit der Komposition Grauns vertraut war. Die angeführte „musicalische Gesellschaft" wird so die Musikübende Gesellschaft gewesen sein, welche sich Mengis für Veranstaltungen zur Verfügung gestellt oder wenigstens vielleicht irgendein Protektorat übernommen hatte. Während nun Mengis regelmässig seine Konzerte bis 1766 und dann in unbestimmter Reihenfolge noch bis 1779 fortsetzte[52], wird die musikalische Gesellschaft von April 1763 nicht mehr genannt. Die Annahme also, dass ein Teil der Gesellschaft die Verbindungen, welche möglicherweise mit Mengis noch vor dem Tode Sacks bestanden haben, nach Sacks Hinscheiden weiter pflegte und schliesslich ganz in den Mengisschen Konzerten aufging,

---

[48] Siehe Spenersche Zeitung vom Jahre 1762.

[49] Dorlet hatte in Berlin das Lokal „A l'hôtel des quatre Fils Hemon" in der Adlerstrasse. Im Jahre 1766 verliess derselbe schuldenhalber Berlin. (Siehe Spenersche Zeitung, Nr. 127, 23. Oct. 1766.)

[50] Die Programme der Mengisschen Konzerte enthielten hauptsächlich Händelsche Concerti grossi, verschiedene Sinfonien, Arien und Opernchöre. Opernchöre führte man aus folgenden Werken auf: Iphigenia, Quintus Fabius, Cinna, Artaxerxes, die uneinigen Brüder, Sylla und Lucio Papirio. (Siehe darüber Spenersche und Vossische Zeitungen, die von solchen Programmanzeigen wimmeln.)

[51] Siehe auch die Ausgaben der Spenerschen Zeitung vom 9. und 12. April 1763.

[52] Siehe Spenersche Zeitung 1763: Nr. 1, 4, 7, 10, 13, 19, 22, 25, 38, 42, 43, 44 und 46. 1765: Nr. 33, 36, 45, 51, 147 und 157. 1766: Nr. 5, 8, 10, 14, 36. 1767: Nr. 46. 1770: Nr. 43. 1771: Nr. 36. 1773: Nr. 40 und 1779: Nr. 8.

scheint nicht unwahrscheinlich zu sein. Wenigstens ist die alte Behauptung, dass die Herren Müller und Leuschke das Sacksche Unternehmen weitergeführt hätten, völlig abzulehnen[53]. Von der *öffentlichen* musikalischen Oberfläche verschwand die von Sack gegründete Musikübende Gesellschaft als selbständiges Unternehmen im September 1763 und sollte erst von 1766 ab in den Ernst Benda-Bachmann-Konzerten gleichwertig abgelöst werden.

Wenn wir nochmals zusammenfassend dem eigentlichen Wesen der Musikübenden Gesellschaft gerecht werden wollen, müssen wir folgendermassen resümieren:

Die Musikübende Gesellschaft, welche in den ersten Jahren der Regierungstätigkeit Friedrich des Grossen von Bürgern der Stadt Berlin gegründet wurde, stellte eine selbständige Bewegung gegen den neuaufblühenden höfischen Musikkultus Friedrichs dar. Die Musikübende Gesellschaft fasste in grosszügiger Form alle wirksamen bürgerlichen Kräfte zusammen und wurde somit selbst ein Vorläufer der grossen öffentlichen Konzerte, die ihren ersten sichtbaren Ausdruck in den Benda-Bachmannschen Veranstaltungen fanden. Diese lebendige Vereinigung sprengte immer wieder die ihr angelegte äussere Struktur pedantischer Vereinsstatuten und gab sich selbst den fliessenden Formen neuer, von einer bestimmten Gesellschaftsschicht noch nicht endgültig festgefügter Gebilde hin. Entstanden ist die Gesellschaft als ein geschlossener Verein, dann liess sie Zuhörer, die von Mitgliedern eingeführt wurden, zu ihren Zusammenkünften zu, bald kam man zu der Einrichtung der Billets, und zuletzt war der Weg in öffentliche Lokale gefunden. Ob die Form *käuflicher* Eintrittskarten bei der Sackschen Vereinigung selbst noch eingeführt wurde, lässt sich nicht mehr genau erkennen. Wenigstens ist es dem Anpassungsvermögen der „Musikübenden Gesellschaft" zuzuschreiben, wenn sie sich 14 Jahre lang halten konnte. Wenn König[54] schreibt, „lange hat man noch in Berlin von diesem Institut mit grösster Achtung und Zufriedenheit geurtheilet", so spricht er auch wohl noch heute unser Urteil über eine Vereinigung aus, die, wenn sie bessere Nachfolger gehabt hätte, ähnlich wie die Singakademie noch Jahrzehnte den Stürmen der Zeit Stand gehalten hätte.

[53] Dies glaubt Schletterer: Reichhardt, S. 356. Müller und Leuschke werden in der Spenerschen Zeitung erst 1777/78 genannt und lassen sich bis 1783 weiter verfolgen. Man könnte eventuell Borchmann (Briefe zur Erinnerung, 47. Brief, S. 349, 1740—78) zustimmen, der dabei nur von der Folge einer Anlage Sacks spricht, und wohl nur das Moment, das die Sackschen Veranstaltungen im „Englischen Garten" aufhörten und die Müller-Leuschke-Konzerte ebendort 1776 begannen, im Auge hatte. Ein anderer Zusammenhang hat wohl nicht bestanden.

[54] König: Versuch einer hist. Schilderung Berlins, V. Teil, II. Band, S. 216.

II. Johann Philipp Sack.

a) Sein Leben und Schaffen.

Der Gründer der Musikübenden Gesellschaft, Johann Philipp Sack, entstammte einer weitverzweigten Handwerkerfamilie aus Harzgerode, einer kleinen Ortschaft in Anhalt-Bernburg. Die erste zuverlässige Nachricht, die wir erhalten, besagt, dass sein Grossvater Christoph Sack, Bürger in der Augusten-Stadt zu Harzgerode war[1]. Christoph Sack verheiratete sich mit Jungfer Anna Sophia Heringshausen, die ihrem Manne mehrere Söhne schenkte. 1697 wurde Johann Heinrich Daniel Sack, der Vater Philipps, geboren. Er erlernte das Maurerhandwerk und heiratete erst 22 Jahre alt die Jungfer Dorothea Heinrichs, welche bereits 28 Jahre zählte[2]. Die Hochzeit fand am 12. Februar 1719 statt, nachdem die Brautleute zwei Monate verlobt waren. Dorothea Heinrichs entstammte gleichfalls einer Maurerfamilie und war bis zu ihrer Verehelichung als fürstliche Waschmagd tätig. Dieser Ehe entspross am 7. September 1719 eine Tochter Catharina Sophia[3], und am 26. November 1721 eine Tochter Sophia Catharina Johanna[4], die aber bereits am 1. Dezember, dem Tage ihrer Taufe starb, und am 4. beerdigt wurde.

Am 11. November 1722[5] wurde nun als letzter unser Johann Philipp geboren. Bei der Taufe, die am 15. des Monats stattfand, wirkten als „Gevattern" mit: „Jungfer Philippina Catharina Pfeiffers, Herrn Johann Heinrich Pfeiffers, Churftl. Küchenverwalters Tochter, Hr. Gottlieb Martini, Churftl. Kammer Diener und Hr. Johannes Eberwein Hilgenbach, Churftl. Silber-Diener."

Über Johann Philipps Jugend sind wir nur wenig orientiert. Wir wissen nicht, wie sich seine musikalische Veranlagung zu-

---

[1] Siehe Trauregister der Stadt Harzgerode 1689—1731, Anno 1719, Nr. CCCC, XX, III.

[2] Siehe Trauregister der Stadt Harzgerode 1689—1731, Anno 1719, Nr. CCCC, XX, III. Trauzeugen waren Daniels Brüder. Dorotheas Vater war der damals schon verstorbene Bürger und Hofmaurer Michael Heinrichs; ihre Mutter hiess Maria, geb. Schützen. Der Religion nach waren alle reformiert.

[3] Siehe Geburten-Register 1719—52, Nr. 43 Harzgerode. Die Taufe fand am 11. September statt.

[4] Geburten-Register 1721, Nr. 191 und Toten-Register 1682—1728 unter 1721.

[5] Diese neuen Angaben über Sacks Geburt fand der Verfasser ebenfalls im Geburten-Register von Harzgerode 1722, Nr. 276, und sind daher alle bisherigen falschen Mitteilungen zu streichen.

erst bemerkbar gemacht hat. Wenigstens war die ehrsame Handwerkerfamilie nicht der geeignete Boden, der jemandem entscheidende musikalische Begabung mitteilen konnte. Marpurg[6] teilt mit, dass der kleine Johann seine ersten Kenntnisse über Musik im Singechor der Harzgeroder Stadtschule erhielt. Die Liebe zur Gesangskunst, die ihm hier früh eingepflanzt wurde, sollte Johann Philipp sein ganzes Leben nicht mehr verlassen. Seine freien Stunden benutzte er dazu, um sich tüchtig in Musik zu üben. Sack selbst hatte wohl zuerst nicht den Plan, ausübender Musiker zu werden, denn wir wissen, dass er sich auf den Lehrerberuf vorbereitete. Ob er dies aus eigenem Antriebe oder mehr auf Wunsch seiner Eltern tat, ist nicht mehr festzustellen. Wir begegnen erst Sack wieder in Magdeburg, wohin er als zwanzigjähriger, junger Mann gekommen war. Hier in Magdeburg wurde er später als Waiseninformator- und Praeceptor angestellt[7]. Das Waisenhaus gehörte zum Augustiner-Stift, und war auch als Arbeits- und Zuchthaus eingerichtet[8]. Die Stellung Sacks scheint so keine besonders ehrenvolle gewesen zu sein. Hier in Magdeburg hatte er aber Gelegenheit, seine musikalischen Kenntnisse aufs beste zu bereichern. An der St. Ulrich- und Levinkirche wirkte der tüchtige Organist Christian David Graf[9], der selbst einst Schüler des Eisenmacher Stadtorganisten Johann Bernhard Bach, eines Grossvetters von Johann Sebastian, war. Hier lag Sack fleissig musikalischen Studien ob, und gab so alle dem, was er vorher bruchstückartig gewusst hatte, die nötige feste Grundlage. Bei Graf scheint Sack auch das Orgelspielen gelernt zu haben, denn aus früherer Zeit wird uns nichts über seine spätere Hauptbeschäftigung gemeldet. Sack hat die Anregungen, die er von Graf empfangen hatte, selbständig verarbeitet und sich zu eigen gemacht. Dass Sack kein geistloser Nachbeter von Graf wurde, bezeugt sein auf eine andere Form und Stilgattung gerichtetes Musikstreben. Graf ist nach Eitner[10] nur als Komponist einiger geistlicher Kantaten und eines Trios für Orgel bekannt, während Sacks Kompositionen in der Hauptsache auf dem Gebiete des weltlichen Liedes liegen.

---

[6] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Band, 1754, S. 506.

[7] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I. Band, 1754, S. 506.

[8] Akten über das Waisenhaus zu Magdeburg sind heute nicht mehr vorhanden. Die Akten über das Augustiner-Stift, Abt. Zucht- und Arbeitshaus selbst sind vom Verfasser — was die Jahre 1740—47 anbetrifft — ohne Erfolg durchgesehen worden. Auch in den Bürgerrollen der Stadt Magdeburg wird Sack, welcher doch der Sohn eines Bürgers war, nicht genannt.

[9] Siehe Marpurg: Beyträge 1757, Band III, S. 343 und Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910, S. 191.

[10] Siehe Eitner: Quellen-Lexikon, 4. Band, Leipzig 1901, S. 328.

Am Anfang des Jahres 1747 verliess Sack Magdeburg und kam nach Berlin. Warum er seine Stellung in Magdeburg aufgab, ist nicht ganz erklärlich, da von Berlin kein Angebot vorlag. Es müssen aber doch triftige Gründe vorhanden gewesen sein, die ihn dazu bestimmten, im April 1747 unentgeltlich[11] das Adjunktenamt am Domschulhause zu übernehmen. Hatte ihn der Glanz, der von dem neuen Berlin ausstrahlte, hingelockt, oder lagen in Magdeburg Differenzen vor? Wir wissen darüber nichts Genaues. Unter dem Datum vom 14. April 1747 erhält wenigstens Sack die Vokation und Bestallung zum Katecheten und Knabenschulmeister ausgehändigt, wobei die ausdrückliche Bedingung zugefügt wurde, dass ihm die volle Stelle nach dem Tode des alten und kränklichen Conrad Alberti übergeben werde. Alberti wird wohl nicht lange darauf gestorben sein, einen genauen Zeitpunkt seines Ablebens können wir allerdings nicht angeben. Auch über das Gehalt, das Sack jetzt bezog, sind wir nicht orientiert. Die Domschule war bekanntlich 1715 von Friedrich Wilhelm I. „um einen Abfall der Christenheit zu verhindern"[12] gestiftet worden. Die Besoldung war damals für einen Schulmeister und eine Schulfrau zusammen auf 250 Reichsthaler mit freier Wohnung festgesetzt worden. Ob sich unter Friedrich II. daran etwas geändert hatte, ist unbestimmt.

Sack bezog nun das Haus an der Ecke der Brüderstrasse und entfaltete bald darauf eine rege musikalische Tätigkeit. In das Jahr 1749 fällt die Gründung der Musikübenden Gesellschaft, an deren Wachstum und Gedeihen er den hervorragendsten Anteil hatte. Die Musikübende Gesellschaft, über welche im vorigen Abschnitt ausführlich gesprochen wurde, kann als eigenes Werk des unermüdlichen Sack voll und ganz angesehen werden.

In den darauffolgenden Jahren stand Sack dem alten Domorganisten Gottlieb Hayne bei seiner Arbeit bei. Es ist uns bekannt, dass er Hayne 1753[13] adjungiert wurde. Im November 1756 nach dem Tode Haynes erhält Sack auch die Domorganistenstelle. Sack musste schon zu dieser Zeit einen sehr guten Ruf gehabt haben, denn seinetwegen wurde die alte Gewohnheit, die Organistenstelle mit einem Mitglied der Königlichen Kapelle zu besetzen und das Lehramt mit dem des Organisten nicht in einer

[11] Das folgende Material wurde vom Verfasser in den Akten der Kirchenbücher des Doms zu Berlin unter B Nr. II gefunden.

[12] Siehe ebenfalls Kirchenbücher des Doms.

[13] Siehe Curt Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910, S. 191.

Person zu vereinigen, zweimal durchbrochen[14]. Hayne hatte ein Jahresgehalt von 150 Reichsthaler[15]. Es ist anzunehmen, dass es bei diesem Salair blieb. Im ganzen bezog wohl Sack ein jährliches Einkommen von 300 Reichsthalern.

Im Jahre 1756 trat Sack zum ersten Male mit eigenen Kompositionen vor die Öffentlichkeit, und zwar führt er sich mit Liedern ein[16]. Stilistisch und formal gehören sie der Berliner Liederschule an. Da Sacks Kunstschöpfungen eng mit dieser Gemeinschaft verknüpft waren, ist es notwendig, näher auf sie einzugehen.

Die Berliner Liederschule wurde durch die bei Birnstiel am 1. Oktober 1753 erschienenen „Oden und Melodien" aus der Taufe gehoben. Sie bedeutete zunächst eine Reaktion gegen die Vormachtstellung, die der italienischen Arie eingeräumt wurde. Dem deutschen Liede wurde hier abseits von der Klavier- und Arienmusik ein eigener Stil gegeben. Mit allem Nachdruck wurde Wahrhaftigkeit, Einfachheit und Natürlichkeit der Komposition als oberster Grundsatz aufgestellt. Rein äusserlich nehmen sich auch die Berliner Lieder recht einfach und prunklos aus. Die häufigste Form der Oden[17] war ein bescheidener, unbezifferter Generalbass, über welchem eine Gesangstimme geführt wurde. Der harmonische Unterbau hatte nicht die Aufgabe der musikalischen Charakteristik, im Gegenteil der Niederschlag der seelischen Empfindung durfte nur in der Melodie liegen. Ja, diese selbst musste so beschaffen sein, dass sie auch ohne Bass gefällig zu singen sei. Man verband mit diesen Forderungen ein rein soziales Ziel: dem deutschen Volke eine Liedkunst zu schenken, die es in ihrer Einfachheit ermöglichen sollte, zu allen Ständen zu sprechen. Diese Bestrebungen fussten nicht allein auf rein musikalischem Boden; als ein gleichwertiger Faktor trat das Dichterwort hinzu. Poesie und Musik sollten gleichgeordnet sein. Die Musik hatte dabei die Aufgabe, den Affektgehalt des Textes auszudrücken, und ihm

---

[14] Siehe Kirchenbücher des Berliner Doms, Akten B, Nr. II und IV.

[15] Siehe Curt Sachs: a. a. O.

[16] Die Angabe bei Marpurg: Beytr., S. 411, 1754, dass Sack für die Zusammenkünfte der Musikübenden Gesellschaft Klavierkonzerte geschrieben hätte, ist mehr als unwahrscheinlich. Kein Werk, das diese Notiz bestätigen könnte, ist erhalten geblieben. Auch Gerber (Lexikon der Tonkünstler 1792, S. 365) schreibt, dass ihm ausser einigen Kleinigkeiten nichts Gedrucktes bekannt gewesen sei. Es könnte sich nur um handgeschriebene Werke handeln, die weiter keinen Weg in die Öffentlichkeit fanden.

[17] Oden wurden früher nur geistliche Lieder genannt. In der Berliner Liederschule wurde der Name „Ode" gewählt, da man den Ausdruck „Arie" vermeiden wollte.

zu grösserer Eindringlichkeit zu verhelfen. Nur Gedichte, die in ihrem Inhalt Affekte bringen, waren zum Vertonen geeignet. Da das Strophenlied wegen seiner Formklarheit Bedingung war, musste sich die musikalische Konzeption nicht nur auf den seelischen Gehalt einer einzelnen Strophe, sondern auf den des ganzen Gedichtes stützen.

Das grosse Verdienst der Berliner war so ihre richtige Erkenntnis für die Rolle, die im Liede beide Künste, Poesie und Musik zu spielen hatten. Wie sah nun die musikalische Wirklichkeit aus, die diesen Forderungen entsprach? Anfangs gab es eine stattliche Anzahl von Komponisten, die mit Geschmack die gestellten Aufgaben lösten. Es war aber klar, dass auf die Dauer das Individuell-Schöpferische bei den strengen Regeln zu kurz kam. In der Folge mussten daher starke Künstlernaturen den erlaubten Rahmen durchbrechen. Geringere Talente versandeten in Reizlosigkeit und Philiströsität und trugen dazu bei, der ganzen Berliner Schule jenen Stempel von Talentlosigkeit und Unmusikalität aufzudrücken, den sie in Wahrheit nicht verdient.

Sack war eine jener Naturen, die sich nicht in bestimmte Grenzen fesseln liessen, sondern mit dem Gegebenen kämpften und über das erlaubte Mass hinausdrängten. Begonnen hatte er mit einfachen Liedern, die den Regeln der Berliner entsprachen, und am Schluss standen drei ergreifende Gesänge, die in formaler und musikalischer Beziehung hervorragende Leistungen eines Meisters waren, der für seine musikalische Sprache neue Ausdrucksmittel gefunden hatte. Einen Übergang bildet eine Anzahl von Liedern, die teils der ersten Gattung nachgeahmt waren, teils andere Pfade einschlugen. Wir haben es so mit drei Entwicklungsstufen in dem kompositorischen Schaffen Sacks zu tun. — Diese sind allerdings zeitlich nicht abzugrenzen, denn alle drei Typen erscheinen nebeneinander. Wenn auch der Komponist Sack zu einer immer grösseren künstlerischen Selbständigkeit vordrang, so war die Aufnahme seiner Werke in die Berliner Sammlungen doch von dem Gutdünken der Herausgeber abhängig. So geschah es, dass neben oder hinter reiferen Werken wieder einfache Lieder zu stehen kamen.

Das erste Lied erschien 1756 und das letzte im Todesjahre des Meisters 1763. Verhältnismässig spät, in einem Alter von 34 Jahren, trat so Sack zum ersten Male als Komponist vor die Öffentlichkeit. Er führte sich mit der Ode:

Brüder, lasst die Alten,

welche Marpurg seiner Sammlung:[18] Neue Lieder zum Singen

[18] In den Marpurgschen Beyträgen (II, S. 571) finden wir folgende Rezension über diese Sammlung: „Von diesem Verfasser sind nur eigentlich etliche

(Nr. 16) einverleibt hatte, als echter Berliner ein. Das Lied ist knapp gehalten, und die Form einfach und geschlossen. Sie ist zweiteilig und hat je eine Periode von acht Takten, wobei in der ersten Periode von B-dur nach F-dur moduliert wird. Der zweite Teil bringt den typischen Mollübergang (c-moll), geht weiter nach B-dur zurück, schlägt dann noch kurz Es-dur an und schliesst in B-dur ab. Melodie und unbezifferter Bass stehen in Gegenbewegung zueinander. Dem heiteren Charakter des Liedes entspricht ganz der lebensfrohe Inhalt des Gedichtes. Dieses hat Hagedorn zum Verfasser, und war zuerst in den „Hamburger Beyträgen" gedruckt worden. Im ganzen ist das Lied menuettähnlich gehalten. Formal ist eine Unterteilung in zwei mal zwei Takten mit anschliessenden vier Takten in beiden Perioden durchgeführt. Der Akzent liegt auf dem zweiten Achtel des zweiten und vierten, bzw. zehnten und zwölften Taktes. In beiden Viertaktern ist die Akzentuierung, die im weiteren Verlauf des Liedes eintönig wirken würde, wieder auf die gewöhnlichen Zeitwerte verschoben. Alles in allem war so der Berliner Schule in frischer Weise Genüge getan.

In derselben anspruchslosen Art sind zwei — 1759 erschienene — Lieder[19] gehalten. Das erste heisst

Lottchen, höre meine Lehre

und ist von Liebreich gedichtet. Es stammt aus den „Erweiterungen"[20] und ist für uns textlich ungeniessbar. Rein formal ist wieder die zweiteilige Gliederung durchgeführt und das übliche Modulationsschema dabei zugrunde gelegt. Nur wird der achttaktige Aufbau des Ganzen durch die Wiederholung zweier Takte durchbrochen. Es ergibt sich so für die Unterteilung das Verhältnis 4:6, wobei 6 gleich (2+2) + 2 ist. Als kleiner Fortschritt ist der lebhafte Bass zu bezeichnen, der in aufgelösten Akkorden einherschreitet. Rein musikalisch ist aber der Eindruck doch recht dürftig. Etwas besser gearbeitet ist das zweite Lied

Blonde, Schöne deine Töne,

dessen Text wieder von Liebreich herrührt. In der Anlage ist es dem vorhergehenden völlig gleich. Das Gedicht hat rein lehrhaften Charakter und ist dazu nicht angetan, musikalisch befruchtend zu wirken.

20 Stück darinnen, und die übrigen sind von verschiedenen Berlinischen Musicis. Die sämmtlichen Verfasser haben sich bemühet, in der eigentlichen Schreibart eines Chanson zu schreiben, und keine aus theatralischen Sachen geborgte Wendungen in ihre Ausarbeitungen zu bringen" usw.

[19] Breitkopf: Berl. Oden und Lieder, II. Teil.

[20] „Aus den Erweiterungen" nannte sich eine Gedichtsammlung, die in der damaligen Zeit erschien.

Das 1761 im Mus. Allerley[21] erschienene Lied

„Ihr Freunde, trinkt, die Zeit entflieht"[22],

welches zu der Gattung der Weinlieder gehört, weist einen ähnlichen formalen Bau auf wie: „Brüder, lasst die Alten". Auch rein musikalisch zeigt es deutliche Reminiszenzen. Eine zweiteilige Gliederung in je eine Periode von 8 Takten ist wieder durchgeführt. Die Takte 3—4 beider Perioden sind ihrem Aufbau nach eine Wiederholung der Takte 1—2. Auch in der Modulation werden fast dieselben Tonarten durchlaufen. Beiden Liedern ist weiter der tanzartige Rhythmus gemein. Sopran und Bass stehen wieder in Gegenbewegung zu einander, und derselbe frische Charakter des Werkes beweist uns, dass wir es alles in allem mit einer Schwesterkomposition des obig genannten Liedes zu tun haben.

Auch das letzte erschienene Lied Sacks:

„Falle doch auf Doris Augenlieder",

welches Gleim[23] zum Dichter hat und 1763 in die Sammlung Breitkopf: Berl. Oden und Lieder III. Teil[24] aufgenommen wurde, gehört zu unserer ersten Stilgattung. Es weist aber darin eine Bereicherung auf, dass die Melodiestimme durch Terzen und andere Akkordtöne gestützt wird. Die Form ist die übliche zweiteilige, doch mit dem Unterschied, dass die letzte Periode durch eine in der Melodie auftretende Sequenz auf zehn Takte erweitert wird. Das Lied ist, was die musikalische Erfindung anbetrifft, ziemlich mässig, gut empfunden ist nur der Anfang, wo mit dem „Falle doch auf Doris Augenlieder" auch ein Fallen in der Melodiebewegung stattfindet.

Einen Übergang zu der zweiten Stilgattung, die sich hauptsächlich durch grösseren Reichtum an modulatorisch eigentümlichen Wendungen, durch kühne harmonische Bildungen und durch ein Experimentieren mit der Form auszeichnet, bildet das 1756 veröffentlichte Lied:

„Begeistert mich, o Freuden",

das im ersten Teil von Breitkopfs Berlinische Oden und Lieder[25]

---

[21] Mus. Allerley 1761, 2. Sammlung, 12. Stück.

[22] Es ist betitelt „Die Warnung".

[23] Die Überschrift lautet „An den Schlaf".

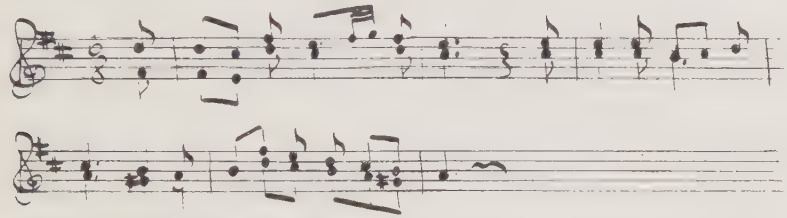
[24] Das Exemplar befindet sich in der Königlichen Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel.

[25] Marpurg schreibt u. a. über die Sammlung (II. Band, S. 572) folgendes: Da die Verfasser derselben ihr Augenmerk seyn lassen, hauptsächlich für die Stimme, und nicht für das Clavier, und nur ein Lied, nicht aber eine Opernarie zu setzen: so geschiehts daher, dass ein Liebhaber wenig Mühe haben wird, diese Lieder sogleich vom Blatte wegzusingen, und dass man keine weitläufige Auszierungen und Künstleyen, sondern einen leichten und dem Charakter der Poesie zukommenden Gesang darinnen finden wird."

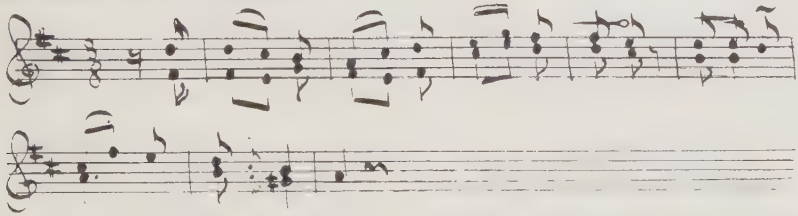
erschien. Die Singstimme ist reicher ausgestaltet — es sind sogar einzelne melismatische Wendungen vorhanden — und wird harmonisch durch Terzen und Sexten unterstützt. Der Bass ist etwas bewegter, hat aber noch seine einfache Form. Gegliedert ist das Werk noch in der üblichen Weise. Eine lose Unterteilung wird nach je vier Takten durchgeführt, so dass die beiden Perioden aus zweimal 4+4 Takten bestehen. Der zweite Teil enthält schöne modulatorische Durchführungen und weist schon jetzt darauf hin, dass das Schwergewicht der kompositorischen Begabung Sacks auf der harmonischen und modulatorischen Seite zu suchen ist. Das Gedicht stammt aus den „Erweiterungen" und hat einen gefühlvollen Liebeserguss zum Inhalt. Das ganze Lied ist frisch empfunden und verhilft dem Stimmungsgehalt des Textes zum gesteigerten Ausdruck. Man ist allerdings in Verlegenheit, ob man nicht die Erstgeburt dem Liede

„Komm Suschen, in den Rosengarten",

das erst 1759 in dem zweiten Teil derselben Sammlung erschien, verleihen sollte. Beide Werke können getrennt als selbständige Kompositionen nicht angesprochen werden. Ob es in „Begeistert mich, o Freuden" so heisst:



oder in „Komm Suschen" so:



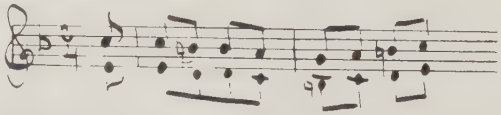
ist ziemlich gleich. Auch die formale Anlage ist ungefähr dieselbe, der zweite Teil von „Komm Suschen" wirkt sogar harmonisch reizvoller. Mit dem Liede:

„Die Tugend ist das Band der Freude",

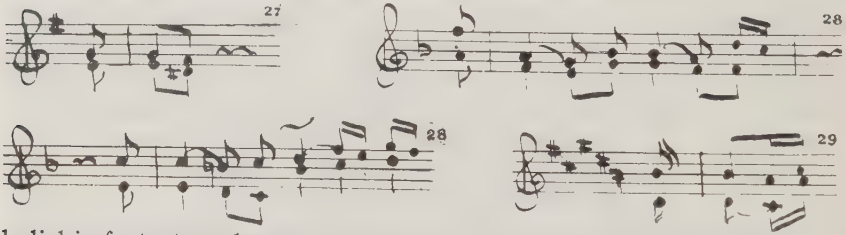
welches Lange 1758 seiner Sammlung[26] einverleibte, setzt Sack

[26] In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" wird im 3. Band, S. 190 folgendes Urteil über die Sammlungen Lange und

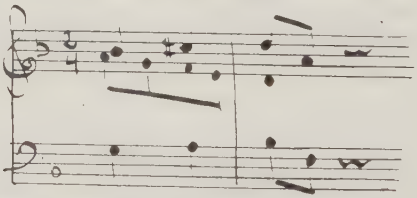
seine Bemühungen in der angegebenen Richtung fort. Die Musik bringt wieder noch stereotype Wendungen und hat aber harmonisch interessante Gebilde. Wenn z. B. in der Melodie solche Stimmführungen gebraucht



werden, die sich noch in späteren Liedern, wie



beliebig fortsetzen lassen, so kann man nicht von einer melodischen Begabung sprechen, da diese Floskeln Gemeinplätze der Zeit waren. Neu sind aber in der Liedkomposition Akkorde wie der Durchgang g, f, e über dem Dominantakkord von d-moll,



der eine eigenartige Wirkung ausübt. Die Form des Liedes, das zweiunddreissig Takte umfasst, ist wieder zweiteilig, aber durchgegliederter in dem Aufbau. Während wir bisher Lieder mit folgendem Periodenbau und dem zugrunde gelegten Modulationsschema:

[30] I. B-dur - F-dur
II. c-moll - B-dur

oder

[31] I. D-dur - A-dur
II. h-moll- A-dur - e-moll-D-dur

Voss gefällt: „Die Componisten dieser beiden Sammlungen sind die Herrn Agricola, Fasch, Graun, Kirnberger, Krause, Marpurg, Nichelmann, Rakkemann, Sack, Schale und Seyffarth, welche sich durch diese Bemühung die Liebhaber des Geschmacks, sowohl als die Freunde der Religion und Tugend verbindlich gemacht haben."

[27] Lieder: „Herr, höre",
[28] „Ihr Geist ist schön",
[29] „Dir, Liebe",
[30] „Ihr Freunde, trinkt",
[31] „Begeistert mich,"

} die später noch besprochen werden.

oder auch:

[32] I. F-dur - C-dur
II. C-dur - F-dur

und

[33] I. B-dur - F-dur - B-dur
II. c-moll - Es-dur - B-dur

betrachtet haben, finden wir bei dem vorliegenden Werk eigentlich 4 Perioden zu 8 Takten vor, so dass die Form a: b = b: a herauskommen könnte:

I. F-dur - C-dur
II. C-dur
} I. Periode

III. d-moll
VI. C-dur - F-dur
} II. Periode

Trotz allem muss das Lied als verunglückt angesehen werden. Ein Teil Schuld trägt auch der trockene Text, der nicht aus dem Herzen kommt, sondern sich dem rationalistischen Sinn der Zeit entsprechend an den Verstand wendet.

Das aus demselben Jahre stammende Lied[34]:

„Herr, höre mich aus meiner Höhle"

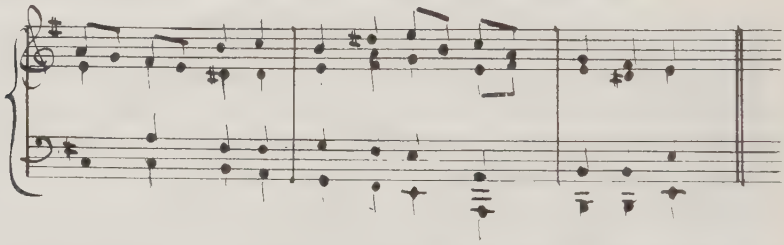
ist an den Anfang der zweiten Entwicklungsstufe zu stellen, die sich endgültig vom Berliner Lied fortwendet. Das geistliche Gedicht, das diesem Werke zugrunde liegt, erschien zuerst in den „Erweiterungen" und war dem 130. Psalm nachgebildet worden. Sack, der Domorganist, betrat also hier zum ersten Male religiöses Gebiet. Das Lied, welches sich dem tiefen und ernsten Stimmungsgehalt des Gedichtes aufs schönste anpasst, erscheint so als ein Vorläufer der späteren drei grossen Gesänge. Hier wie dort zeichnet sich das Ganze durch den schweren, melancholischen Charakter und durch die subjektive Sprache, in die alles gehüllt ist, aus. Allerdings fehlen diesem Werke noch die starken dramatischen Akzente der letzten Lieder. So steht diese Ode im bewussten Gegensatz zu den bisher besprochenen Kompositionen, die — einige harmonische Eigenheiten ausgenommen — auch von jedem anderen Meister der Berliner Liederschule hätten komponiert werden können. Sack gibt uns hier ein Werk eigenster Erfindung. Auch formal bildet „Herr, höre mich" insofern eine Bereicherung, als die einfache zweiteilige Gliederung durchbrochen ist. Wir bemerken hier Ansätze zu einer dreiteiligen Liedform. Der Aufbau des Werkes gestaltet sich hier wie folgt:

I. e-moll—G-dur
II. a-moll
III. G-dur—e-moll

---

[32] „Lottchen, höre,"
[33] „Falle doch auf Doris Augenlieder".
[34] Erschienen bei Voss, 1758 (Nr. 19).

wobei der Teil in a-moll eine kleine viertaktige Durchführung bildet. Der Bass, der früher gewöhnlich die Schritte der Melodie mitmachte, ist differenzierter und löst sich in kleinere Notenwerte auf. Dass das Lied wieder harmonisch äusserst reizvoll gearbeitet ist, erübrigt sich zu sagen. Auffallend ist dabei die Vorliebe für Sextakkorde über der 7. Stufe. Nur die Melodie hat noch einige Unebenheiten. Ein Beispiel für einige unpersönliche, in der Zeit liegende Wendungen ist schon vorhin gegeben worden. Prächtig ist der ausladende Schluss der Ode gehalten:



Auch das letzte Sacksche Lied aus der Sammlung Breitkopf: Berl. Oden und Lieder, II. Teil, 1759:

„Sing, Nachtigall, die schönen Stunden,"

fällt durch eingeschobene Klaviersoli aus der üblichen Art heraus. Diese waren ja von der Berliner Schule nicht direkt verboten worden, aber ihre Verwendung kam nur vereinzelt vor. Der Gebrauch der Klaviersoli häuft sich allerdings, als Aug. Bernh. Val. Herbings: Musikalische Belustigungen, 1758 und sein Musikalischer Versuch, 1759 in der Öffentlichkeit bekannt wurden.

Sack scheint sich selbst mit seinem Magdeburger Kollegen näher beschäftigt zu haben, wenn auch die Klaviersoli bei ihm hier nicht der musikalischen Charakteristik — dies ist erst später der Fall — dienen, sondern nur aus Akkorde umspielenden Figuren bestehen.

Während alle bisher behandelten Oden zu der Gattung der Strophenlieder gehören, ist das vorliegende zum ersten Male durchkomponiert. Die zweiteilige Form ist allerdings für jede der beiden Strophen gewahrt. Die erste Strophe ist in zwei Perioden zu 8 Takten zerlegt, die durch ein kleines Klaviersolo voneinander getrennt werden. Das Schema hierfür ist:

I. Es-dur—B-dur

II. B-dur—c-moll—B-dur.

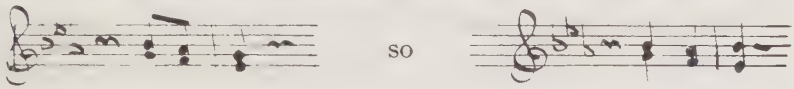
Nach einem weiteren viertaktigen Klaviersolo beginnt die zweite Strophe. Sie umfasst ebenfalls 16 Takte und ist in 8 zu 8 Takte getrennt. Sack leistet sich aber jetzt die Geschmacklosigkeit,

noch einen viertaktigen Refrain mit völlig neuem Notenbild anzuhängen. Dieser Abschnitt ist nicht nur rein formal ganz unglücklich gestaltet, sondern auch tonal werden noch zu guter Letzt viel zu schwere Geschütze aufgefahren. Das ganze Werk schliesst mit einem viertaktigen Klaviersolo ab.

Die zweite Strophe hat ohne Refrain folgende Form:

I. Es-dur—As-dur
II. B-dur—Es-dur.

Dabei ist der Schluss, der im letzten Takt eine Ausweichung nach c-moll bringt, nach Es-dur geführt worden. Also statt



Der Aufbau beider Teile wäre dann:

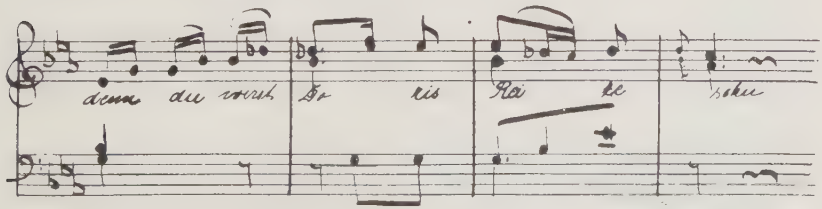
I. Es-dur—B-dur
II. B-dur—c-moll—B-dur.

I. Es-dur—As-dur
II. B-dur—Es-dur.

Die Form wäre so gleichmässig symmetrisch. Statt dessen bringt Sack noch den oben genannten Refrain, wodurch die zweite Strophe folgendes Aussehen erhält:

I. Es-dur—As-dur
II. B-dur—c-moll—As-dur—Es-dur

Der harmonische Aufbau des ganzen Werkes geht so verloren. Diese Gliederung würde noch nicht so unglücklich erscheinen, wenn Sack nicht zum Schluss chromatische Modulationen gewagt hätte, die unvorbereitet eintretend den Refrain als völlig Neues erkennen lassen. Die Klaviersoli sind, wie schon gesagt, nicht zu einer charakterisierenden oder dramatischen Gestaltung herangezogen. Sie beschränken sich nur auf Figuren, die aus aufgelösten Dreiklängen gebildet sind, und betonen so überall den Schlusscharakter eines Absatzes. Das ganze Werk trägt einen gewissen Zwiespalt in sich. Teils schlägt die Musik, dem Texte von Lieberkühn entsprechend, einen frischen Ton an, teils tritt durch unnötig schwere Harmonik eine Gezwungenheit und Starrheit des Ausdruckes ein. Warum z. B. bei solchen Stellen:



dieser schwermütige Ton einsetzt, ist nicht ersichtlich. Sack ist so manchmal nicht von falschem Pathos freizusprechen. Ihm lag die Art, jedes Gefühlchen furchtbar tragisch zu nehmen, er war so ein Kind seiner sentimentalen Zeit. Die Grösse der drei letzten Gesänge liegt gerade darin, dass solche Klippen glücklich umschifft werden, und echtes Gefühl mit wahrem Ausdruck verbunden wird.

Die beiden nächsten Oden stammen aus den Marpurgschen „Kritischen Briefen"[35] vom Jahre 1760. Die erste hat die Überschrift: „Bild einer vornehmen Dame in B." und ist von Lieberkühn gedichtet worden[36]. Der Anfang lautet

„Ihr Geist ist schön".

Wie wir schon auf Seite 26 gesehen haben, bewegt sich die Melodie in stereotypen Wendungen. Im übrigen ist sie sehr zergliedert und in zu kleine Notenwerte aufgelöst. Von der Schlichtheit und Einfachheit der Berliner ist nichts mehr zu merken. Auch der Bass ist differenzierter und löst sich selbständig von der Melodiestimme ab. Formal ist „Ihr Geist ist schön" wieder durchkomponiert, die Komposition lässt sich aber in zwei Perioden zerlegen. Der Bau des Liedes ist wieder durch die Refrains verunstaltet, welche sich aber diesmal viel näher an das harmonische und melodische Gerüst des Ganzen anschliessen. Das Klavier wird nicht mehr solistisch zur Mitwirkung herangezogen. Im zweiten Teil tritt wie gewöhnlich ein grösserer harmonischer Reichtum auf. Auch das nächste Lied:

„Dir, Liebe, will ich sie empfehlen"[37]

ist so gehalten, dass man sich wundern muss, wenn Marpurg es in seine kritischen Briefe aufgenommen hat. Wie schlecht steht es hier mit der idealen Forderung der Berliner, dass ein Lied so beschaffen sein müsse, dass es auch von jedem Bauern und Bürger gesungen werden könne! Die Tonart ist seltsamerweise H-dur, die Melodie bringt sechzehntel und zweiunddreissigstel Noten, und auch der Bass kann — entgegen den zuerst geäusserten Wünschen, auf die Klavierbegleitung gegebenenfalls verzichten zu können — als harmonische Stütze nicht entbehrt werden.

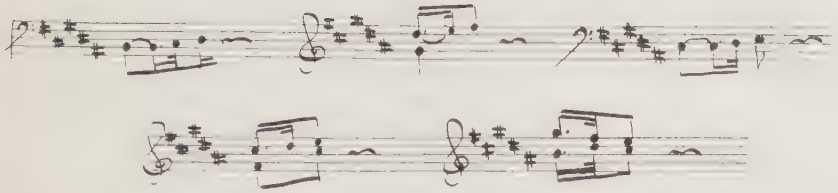
Zwischen der Melodie- und Basstimme sind gewisse Beziehungen vorhanden, die sich in einer wechselvollen Wiederholung bestimmter Motivteilchen äussern. So erscheinen solche Figuren:

---

[35] Marpurg: Kritische Briefe XVIII, S. 142, Berlin 1760.

[36] Friedländers Annahme, dass das Lied „Komm, Doris, komm zu jenen Buchen" von Sack ist, entbehrt jeder Grundlage. Der Komponist ist Uhde.

[37] Marpurg, a. a. O., S. 247. Der Dichter nennt sich nur mit dem Anfangsbuchstaben W.



nicht unbewusst hineinkomponiert zu sein, vielmehr dienen sie der musikalischen Durchgestaltung des Ganzen. „Dir, Liebe, will ich sie empfehlen" wie schon auch „Ihr Geist ist schön" sind in deklamatorischer Hinsicht ganz verunglückt, während es Sack hauptsächlich in der ersten Gruppe der besprochenen Lieder verstanden hat meisterhaft zu deklamieren. Diese letzten Werke Sacks haben so schon eine gewisse komplizierte Form angenommen. Man muss hier die Vermutung aussprechen, ob wir es nicht mit Klavierkompositionen zu tun haben, denen erst der Text später unterlegt wurde.

Mit „Dir, Liebe, will ich sie empfehlen" schliesst die Reihe der Sackschen Kompositionen, die aus einer problematischen Einstellung gegenüber den Berliner Anschauungen geboren erscheinen, ab. Die Entwicklung, die der Meister bis hierher genommen hatte, war in sich logisch begründet und führte vom Einfachen hinweg zu einer differenzierten musikalischen Ausdrucksweise. Die Linie bricht hier ab. Es fehlt der Übergang zu den letzten drei Liedern, die Sack in vollendeter Beherrschung der Kompositionsmittel zeigen. Um diese Werke zu erfassen, ist man genötigt, einen Sprung von einem Ufer aufs andere zu machen. Ob die dazwischenliegende Strecke mit kompositorischen Versuchen, oder gar mit bestimmten Werken ausgefüllt war, ist heute nicht mehr ersichtlich. Soviel ist aber klar, dass diese Schöpfungen nicht in die Öffentlichkeit hinausgedrungen waren. Was uns bei den vorliegenden Liedern die grösste Bewunderung abnötigt, ist die reife Behandlung des dramatisch-deklamatorischen Elements. Dabei muss man bedenken, dass Sacks vorhergehende Werke einen rein lyrischen Charakter haben. Unser Meister ist seinem inneren Wesen nach ein echter Dramatiker; das Vertonen von Liedern lyrischen Inhalts erscheint so als nutzlose, vergeudete Zeit. Sack hat wohl selbst seine wahre Begabung nicht richtig erkannt; fehlte es ihm doch bei den so anders gearteten Berliner Zeitgenossen an verstehenden Freunden, die ihm genügende Aufmerksamkeit und Liebe geschenkt hätten. Diese Werke, das fühlt man gleich, sind erschütternde Gesänge eines einsamen Menschen. Sie sprechen eine so leidenschaft-

liche Sprache und werden von einem so tiefen Ernst und geradezu verzweifelter Stimmung getragen, dass man unwillkürlich an einen äusseren tragischen Vorfall in Sacks Leben denken möchte. Es ist uns hierüber leider nichts überliefert worden, aber die Annahme liegt sehr nahe, dass diese Empfindungen eines unglücklichen Liebhabers miterlebt und miterlitten worden sind.

Die Lieder, um die es sich hier handelt, sind

„Warum dringt durch die schwarze Nacht",
„Nicht verzweiflungsvoll" und
„Denk' ihn hinaus, den schrecklichen Gedanken",

die unter einer zusammenfassenden Überschrift

„Klagen eines unglücklichen Liebhabers"

von Zachariae gedichtet waren. Sie sind 1760 in der Sammlung: „Kleine Clavierstücke nebst einigen Oden von verschiedenen Tonkünstlern" bei F. W. Birnstiel erschienen[38].

Was uns zuerst bei diesen Werken auffällt, ist die Anordnung dreier Systeme für die Solostimme mit dem Klavierpart. Rein äusserlich wird so dokumentiert, dass das Klavier eine selbständige Behandlung erfahren hat. Sack ist einer der ersten, der diese Struktur in der Liedkomposition einführte. Allen drei Oden ist die Kantatenform — oder eingeschränkt die halb Lied-, halb Kantatenform — eigen. Die geschlossene Liedform, die wir bis jetzt verfolgen konnten, ist völlig verwischt. Der Gesang selbst weist Rezitative und ariose Bildungen auf. Dadurch wird ein häufiger Takt- und Tempowechsel bedingt.

Die musikalischen Paten für diese Formanlage sind höchstwahrscheinlich in den 1758 erschienenen Herbingschen Kompositionen zu suchen. Verbindungen zwischen ihm, der am früheren Wirkungsorte Sacks lebte, und Sack selbst sind wohl anzunehmen. Herbing hatte zuerst die kantatenhafte Liedform wieder in seinen Werken angewandt und mit Geschick durchgeführt. Andere Vorbilder standen Sack nicht zur Verfügung. Die letzten Opern Glucks, in denen rein musikalisch dieselbe Grösse des Ausdruckes vorherrscht, waren noch nicht erschienen. Lindner behauptet, dass Graunsche Manieren in einzelnen Floskeln nachgewiesen werden können. Da Sack sich in diesen drei Liedern sonst ganz als

[38] Hierüber siehe auch: Lindner: Geschichte des deutschen Liedes, 1871, S. 80; Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, S. 160/161; Kretzschmar: Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 258 und Schmitz: Geschichte der Kantate, S. 300. Bei Lindner sind alle drei Lieder im Anhang abgedruckt. Friedländer bringt in seinen Musikbeispielen nur zwei (Nr. 160 und 161). Moser nahm in seine Sammlung: Alte Meister des deutschen Liedes nur „Denk ihn hinaus, den schrecklichen Gedanken" auf.

ein Eigener erweist, sind diese wohl mehr unbewusst mitgeschaffen, als ausdrücklich hineinkomponiert worden[39].

Der Kantatencharakter ist bei

„Warum dringt durch die schwarze Nacht",

am klarsten ausgebildet. Begonnen wird mit einem Rezitativ, darauf folgt ein grösseres melodisches Gesangsstück, dann wieder ein Rezitativ und schliesslich noch eine liedartige Form, so dass nach Schmitz das viersätzige Kantatenschema: Rezitativ—Arie—Rezitativ—Arie zum Vorbild genommen wurde[40]. „Warum dringt" beginnt mit einem Largo — merkwürdig ist die zum ersten Male bei Sack erscheinende italienische Vortragsbezeichnung im Gegensatz zu der in Berlin üblichen deutschen —, welches drei Takte umfasst und aus einem einfachen Secco-Rezitativ besteht. Dann kommt ein Largh. un poco ($^3/_8$ Takt) und nach acht Takten ein Largo ma non troppo ($^2/_4$). Das folgende Rezitativ ist wieder ein Largo (3 Takte) und dann beginnt ein längerer Schlussgesang, der mit Un poco larghetto überschrieben ist ($^3/_8$), aber bald darauf in ein Allegro e vivace mit Allabreve-Takt einmündet. Die Tonarten wechseln öfters. Das Rezitativ steht in A-dur, das Lied in D-dur—h-moll, das Rezitativ wieder in e-moll und zuletzt erscheint das Lied in G-dur—e-moll—a-moll. So wird in A-dur begonnen und a-moll geschlossen. Doch sind diese Tonartenbezeichnungen rein äusserlich zu nehmen. Largo ma non troppo und Allegro e vivace bestehen grösstenteils aus ganz kühnen Modulationen. Bei dem ersteren z. B. geht die Tonartenreihe durch h-moll —e-moll—a-moll—d-moll—a-moll—h-moll, so dass bald jeder neue Takt mit einer neuen Tonart beginnt. Doch ist die Modulation chromatisch, und die Tonarten werden nur flüchtig berührt. Die harmonischen Eigenheiten, die wir bei Sack früher feststellen konnten, finden hier ihre reichste Ausgestaltung. Besonders erstaunlich ist die Kühnheit, mit der die dramatischen Wirkungen erzielt werden. Das Klavier ist in hervorragender Weise zum Malen der seelischen Empfindungen herangezogen worden. Allerdings sind die Beziehungen der Gesangstimme zu dem Klavierpart noch nicht völlig frei und unabhängig gestaltet, d. h. die hauptsächlich bei den liedhaften Formen auftretende Parallelbewegung der rechten Hand mit der Gesangsstimme hätte vermieden werden können.

[39] Kretzschmars Ansicht, dass diese Oden gemessen an den Monologen der besseren gleichzeitigen Oper an Originalität stark verlieren, kann eher für Herbings Kompositionen gelten als für Sack, dessen leidenschaftlicher Ausdruck musikalisch wohl kaum von einem zeitgenössischen Werke übertroffen wird.

[40] Siehe Schmitz: Geschichte der Kantate, S. 300.

Forte- und Pianobemerkungen fehlen nicht, um das Affektvolle und Kontrastreiche zu betonen. Die musikalische Konzeption schliesst sich ganz dem Stimmungsgehalt des Textes an und verhindert so irgendwelche geschlossene Liedformen. Die Deklamation in den Rezitativen ist ausdrucksvoll gestaltet. Die ganze dramatische Wucht des Werkes ballt sich in den Rezitativen zusammen, während in den ariosen Teilen ein leidenschaftliches Auf- und Abfliessen des Affektausdruckes stattfindet. Alles in allem wird so die neue Kompositionsform mit grosser Sicherheit und Geschicklichkeit gehandhabt.

In dem zweiten Liede

„Nicht verzweiflungsvoll",

ist die Anordnung der Unterteile etwas anders. Es beginnt mit „Mässig" (Lied), „Unruhig" (Lied), Langsam und klagend (Lied), dann folgt erst ein Rezitativ, und geschlossen wird wieder mit einem Lied „Ängstlich lebhaft". Die Tonarten für diese Abschnitte sind F-dur—B-dur—Es-dur—c-moll—f-moll. Bezeichnend ist die gleiche Vorliebe für einen Duranfang und einen Mollschluss. Innerhalb dieser Haupttonarten sind wieder viele chromatische Modulationen vorhanden. Im Gegensatz zu dem vorhergehenden Liede kommt hier das lyrisch-gesangsmässige Moment mehr zur Geltung. Der melancholische Charakter der ersten Teile des Werkes gibt auch zu einer lyrischen Behandlung genügend Anlass. Das Rezitativ ist wieder der Angelpunkt des ganzen Liedes. Bis zu ihm lässt sich eine aufsteigende Linie feststellen. Dieser musikalischen Gliederung entspricht auch die textliche Unterlage. Der erste Abschnitt ist mit Klagen über das missliche Geschick des Liebhabers ausgefüllt. Das Rezitativ selbst enthält die Worte: „Jetzo da du mich liebst, Daphne, fasst mich mein Schmerz unüberwindlich. Wie sprech' ich ihn aus?" Es geschieht dies im folgenden Schlußsatz „Ängstlich lebhaft". Er ist gegenüber den anderen Teilen des Liedes am grossartigsten gestaltet, und erinnert direkt an spätere Schubertsche Kompositionen. Der genannte Abschnitt ist in seiner leidenschaftlichen Sprache und seinem aufwühlenden Schmerze von erschütternder Tragik[41]. Die langgehaltenen Gesangsnoten sind innerhalb der lebhaften Bewegung Ausrufe drückender Qual. Aufgeregte Sechzehntelgänge, die vom Klavier wuchtig hingeworfen innerhalb der Liedkomposition als völlig neues Ausdrucksmittel[42] zu betrachten sind, geben dem Ganzen den Rahmen für ein packendes Seelengemälde.

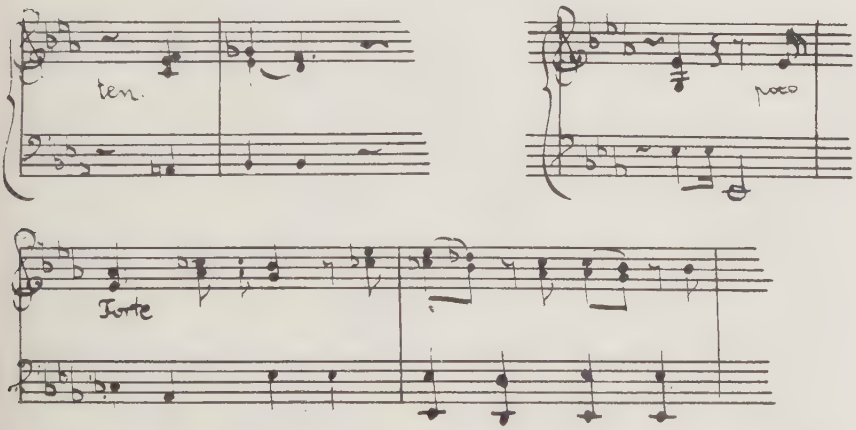
[41] Friedländer vergleicht hier den Schluss mit Schuberts Fragment aus dem Aeschylus.

[42] Man kann höchstens vielleicht die Kompositionen Herbings ausnehmen.

Den Höhepunkt aber im kompositorischen Schaffen Sacks bildet das letzte Lied:

„Denk' ihn hinaus, den schrecklichen Gedanken".

Mit schweren c-moll-Akkorden setzt das Klaviervorspiel ein und führt uns gleich in die düstere Grundstimmung des ganzen Werkes. Gleich dieses Vorspiel ist ein modulatorischer Rundgang. Mit sicherer Hand werden verschiedene Tonarten berührt, gleich wieder fallen gelassen, um nach fünf Takten in c-moll zu schliessen. Das Lied selbst besteht nur aus drei Teilen, einem Largo con affetto ($^4/_4$), einem $^3/_4$ und wieder einem $^4/_4$ Taktabschnitt. Ein eigentliches Rezitativ ist nicht vorhanden, doch ist der Anfang des letzten Teils rezitativisch gebildet[43]. Die ganze Ode ist völlig dramatisch empfunden, und wird von einem tiefen Pathos getragen. Die Harmonik ist hier am kühnsten gestaltet. In ihr lebt sich die ganze Erregung des Gedichtes aus. Empfindungen der Trauer und des Schmerzes finden durch chromatische Übergänge einen ergreifenden Ausdruck. Charakteristisch dafür sind solche Folgen:



Von besonderer Schönheit ist der Schluss, wobei dem zweimaligen „schon stirbt das kalte Herz" in der Musik das schwache Pochen des ermatteten Herzens nachgeahmt wird. Die Singstimme wird über alle chromatischen Klippen geschickt hinweggeführt und höchst ausdrucksvoll gestaltet. Hervorzuheben ist noch die freie Behandlung des Klaviers, die schon äusserlich durch kleine Vor-, Zwischen- und Nachspiele angedeutet wird.

[43] Friedländer findet hier einen Vergleich zwischen „Sie liebt dich nicht" (Sack) und „Du liebst mich nicht" (Schubert, Op. 59, Nr. 1).

Für die bei den drei Liedern durchgeführte Textbehandlung kann man hier die Worte Alberts heranziehen, die er dem Mozartschen „Veilchen" mit auf den Weg gab[44]. „Der Musiker hat sich nicht damit begnügt, die Poesie einfach in Tönen nachzuzeichnen und dadurch zu „verdeutlichen", sondern sie aus seiner musikalischen Phantasie heraus neu geschaffen und dadurch das Herrscherrecht des Dichters im Liede gebrochen." Das war 1785 in Wien der Fall! 1760 aber hatte schon Sack, wie wir gesehen haben, dieses Prinzip in Berlin zur Anwendung gebracht. Sack war so auch in dieser Hinsicht über das Berliner Lied hinausgegangen. Unsere drei Lieder sind völlig unberlinerische Kompositionen. Bezeichnend dafür ist das Schweigen der Zeitgenossen! Man nahm keine Notiz von den Werken. Unser Meister hat aber mit seinen letzten Kompositionen Kunstwerke von bleibendem Wert geschaffen, die, wie Kretzschmar sagt, „aus der Ebene des Berliner Liedes wie ein Chimborasso" hervorragen.

Um ein vollständiges Bild von dem Komponisten Sack zu geben, müssen wir noch eine Anzahl von Menuetten und Polonaisen erwähnen, die in Marpurgs Raccolta 1756/57, weiter in der Berliner Handschrift M S P 225 und in dem Mus. Allerley von 1761 zu finden sind[45]. — Zwei Menuette und eine Polonaise werden von Sack immer zusammengefasst. Alle drei Sätze entwickeln sich hier gewöhnlich aus einem Motiv, das mehr oder weniger deutlich variiert anzutreffen ist. Das zweite Menuett steht immer in einem gefühlvollen Gegensatz zum ersten und der Polonaise. Die Tonarten sind z. B. bei der Gruppe M S P 295, S. 86 und 99 A-dur—a-moll—A-dur. Das erste Menuett und Polonaise sind kapriziös gehalten, während das zweite Menuett in ruhiger, leichter Bewegung dahinfliesst. Auch noch andere Beziehungen lassen sich aufweisen. Während das erste Menuett und die Polonaise eine einfache Melodie haben, und der Bass in Terzintervallen mitgeht, haben sich die Terzgänge im zweiten Menuett in die Melodie verschoben und der Bass geht allein. Die Menuette haben die gewöhnliche Form zweier Achttakter mit einem Einschnitt auf dem 4. Takt. Auch die Polonaisen sind zweiteilig gehalten. Eine Ausnahme macht hier die Polonaise C-dur[46], der noch eine Coda von vier Takten angehängt ist. Einen reizvollen Rokokocharakter hat die Gruppe Es-dur,

[44] Abert: Mozart, II. Band, S. 260.

[45] Raccolta 1756, Partita quinta, S. 20/21, Partita octava, S. 36, 1757 Partita tertia, S. 8; in M S P 295 (Preussische Staatsbibliothek Berlin), S. 86, 94 und 99 sind nicht alle, doch dieselben Werke wie in der Raccolta vorhanden; Mus. Allerley, 5. Sammlung, 35. Stück, 1761.

[46] Partita III, S. 8 aus Marp. Raccolta.

wo alle drei Stücke von echter Empfindung getragen werden[47]. — Mit einem flüssigen, gesangsmässigen Thema, das in varianten Formen durch das ganze Stück geführt wird, ist die alleinstehende Polonaise D-dur[48] ausgestattet; sie ist die schönste, die Sack komponiert hat. Sonst machen die anderen Tänze einen dürftigen Eindruck und unterscheiden sich nicht von den vielen Tanzkompositionen jener Zeit, die durch allzu häufiges Auftreten auf ein bestimmtes Niveau gedrückt worden waren.

Über die äusseren Lebensumstände Sacks ist nicht mehr viel nachzutragen[49]. Er starb nach einer langwierigen Krankheit[50] am 14. September 1763, 40 Jahre und 10 Monate alt, und wurde auf dem Luisenstadt-Kirchhof begraben[51]. Sein Tod scheint bei seinen Zeitgenossen keine grosse Trauer ausgelöst zu haben, denn in der Literatur fehlt jede Angabe über sein Hinscheiden. Von Angehörigen liess Sack niemanden zurück. Er selbst starb unverheiratet, und seine Mutter hatte schon am 29. April 1761 das Zeitliche gesegnet[52]. In der letzten Zeit seiner Krankheit musste ihn schon der Königliche Kammermusikus Schale vertreten, der auch statt des von Sack empfohlenen Braunschweiger Organisten Harburg später die Stelle bekam[53].

Über Sacks Charakterveranlagung wissen wir nichts Genaues. Von Randbemerkungen eines früheren Besitzers der Marpurgschen Beyträge erfahren wir[54], dass Sack im Umgang mit Menschen ziemlich grob gewesen sein sollte. Diese Ansicht kehrt öfters in Variationen wieder. Wenn die Meinung des Schreibers wirklich zutreffen sollte, und nicht aus gekränkter Eitelkeit geboren ist, so schlug doch hinter der groben Aussenseite ein tiefempfindendes Herz.

Von den Zeitgenossen scheint nur Marpurg einigermassen den wahren Wert Sacks gefühlt zu haben. In seinen Klavierstücken 1762 befindet sich ein Vorbericht, in welchem er mit schönen Worten Sack sein Werk widmet. Marpurg sagt dort u. a., „Sie haben, mein Herr, mit den Vorzügen Ihres Geistes jederzeit das edelste, aufrichtigste Herz gepaaret. Erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen,

[47] Partita VIII, S. 36.
[48] Mus. Allerley, 5. Sammlung, 95. Stück, 1761.
[49] Von 1756 ab bis zu dem Tode Sacks 1763 fehlen jegliche biographische Notizen.
[50] Siehe Akten des Berliner Doms, B Nr. II.
[51] Gefunden im Totenbuch des Luisenstadt-Kirchhofes, Vol. I, 1726 bis 1803, Nr. 142.
[52] Totenregister Harzgerode 1761. Sacks Vater war schon vorher gestorben.
[53] Siehe Domkirchenakten, B Nr. IV.
[54] Exemplar der Berliner Staatsbibliothek.

dass mein Herz Ihre Freundschaft, und mein Ohr Ihre Töne zu schätzen weiss"[55]. Dass die spätere Zeit Sack nicht vergass, beweisen öfters wiederkehrende Bemerkungen über den „geschickten Musikverständigen", wie er genannt wurde. Hauptsächlich wurde seiner Musikübenden Gesellschaft viel Rühmenswertes nachgesagt[56]. Hartung und Klipfel erklären Sack noch 1818 für einen Mann, der mit Geschicklichkeit und Klugheit feine Sitten verband[57], und Rintel[58] schreibt von ihm, dass er das Gute und Schöne redlich gefördert hatte.

Man muss es Lindner als ein hohes Verdienst anrechnen, dass er in seiner Geschichte des deutschen Liedes zum ersten Male wieder auf die grosse kompositorische Begabung Sacks aufmerksam machte, und so Sack unserer heutigen Zeit von neuem erschloss.

---

[55] Der 51. Brief (vom 7. Juni 1760) der Marpurgschen „Kritischen Briefe" wurde schon Sack gewidmet.

[56] Siehe die Seite 17 mitgeteilte Äusserung Königs.

[57] Siehe A. Hartung und Klipfel: a. a. O.

[58] Rintel: Zelter, S. 198.

b) Ein Brief Sacks an den Berliner Kirchenrath[59].

Hoch-Edelgebohrener
Hoch Gelahrter
Insonders Hochge Ehrtester Herr
Kirchen Rath!

Ew. Hoch Edelgebhn habe hiermit gehorsamst berichten sollen, dass der Organist von der hiesigen Marien Kirche Hr. Wiedebourg welcher wöchendl. die Dom Orgel gestim̃et vorigen Sonnabend verstorben; ich habe dieserhalb mit dem Garnison Organist Hr. Schmaltz welcher ein Orgel Bauer zugleich ist gesprochen, ob er des verstorbenen Amt vor eben das Beneficium welches jährl. 12 rh. sind über sich nehmen, und wöchendl. die Orgel einmahl stim̃en wollte, der sich deñ bereit findet solches recht gern zu thun, so bald ihm Eue Hohes Kirchen Directorium die hierzu benöthigte Order ertheilen würde. Ew. Hoch Edelgebh. werden also die Gewogenheit haben und gütigst belieben zu sorgen, dass solches bey ersterer Sehsion mit zum Vortrag kom̃e.

Ich habe die Ehre zu seyn
Ew. Hochedelgebh.
Meines Insonders Hochge Ehrten
Kirchen Raths
ganz gehorsamster
Joh. Philip Sack
Organist beym Dom

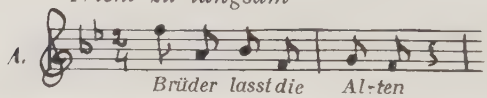
Berlin
d / 17 Decembr.
1754.

[59] Gefunden in den Akten des Domkirchenkollegiums, B IV, 2.

c) Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Joh. Ph. Sacks, chronologisch geordnet[60].

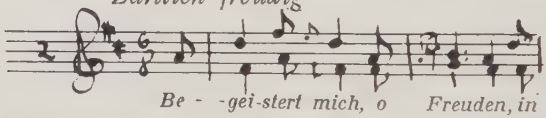
I. Vokalmusik.

Nicht zu langsam



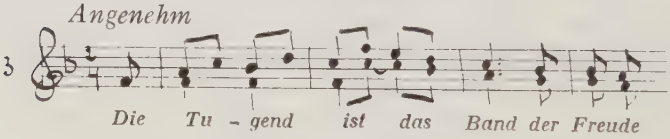
Erschienen als sechzehntes Lied in der Sammlung Marpurg: Neue Lieder zum Singen[60] 1756.

Zärtlich freudig



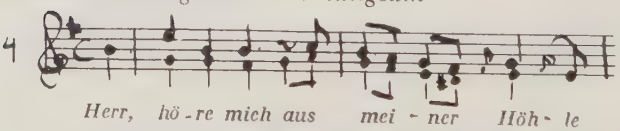
1. Lied in der Sammlung Breitkopf: Berl. Oden und Lieder I. Th. 1756.

Angenehm



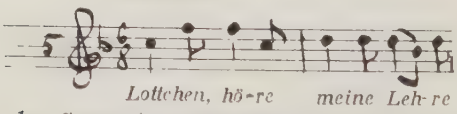
8. Lied aus der Sammlung Lange 1758.

Andächtig und sehr langsam



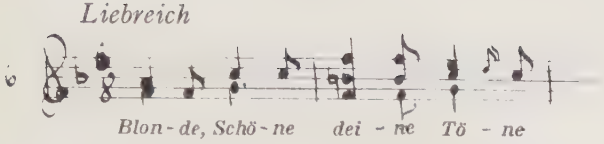
19. Lied aus der Sammlung Voss 1758.

Liebreich

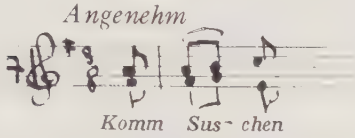


16. Lied aus der Sammlung Breitkopf: Berl. Oden und Lieder II. Th. 1759.

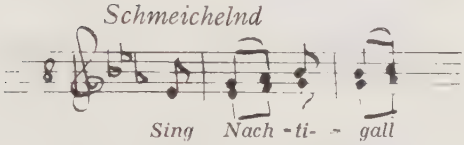
[60] Der Verfasser hat sich Mühe gegeben, sämtliche Werke Sacks aufzusuchen. Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, dass hier und dort noch Material versteckt liegt. Gegenüber Eitner kamen an Liedern noch 1, 14 und 15 hinzu, an Klaviermusik Nr. 8. Falsch angeführt bei Eitner sind „Klavierstücke in Marp. Claviersammlung 1761". Hier handelt es sich nur um eine Widmung an Sack.



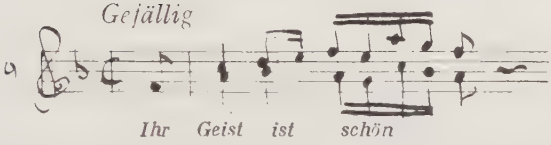
17. Lied aus derselben Sammlung



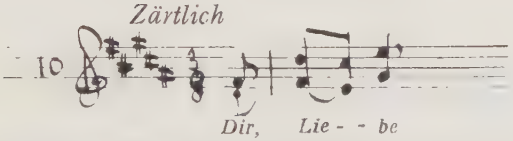
18. Lied ebendort.



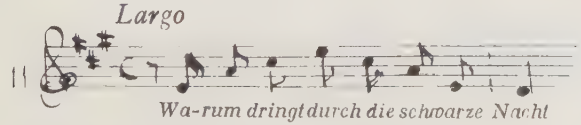
20. Lied ebendort.



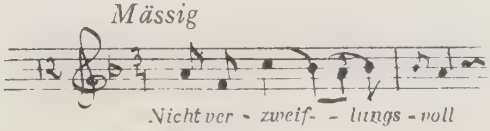
„Bildnis einer vornehmen Dame in B." Lied aus Marp. Krit. Briefe XVIII 1760.



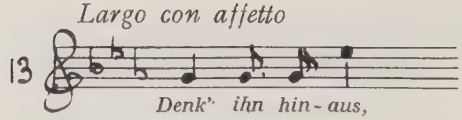
„Lied eines Jünglings an die Liebe' ebendort, Brief XXXI.



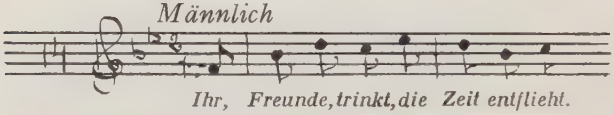
7. Ode aus der Sammlung Birnstiel 1760, I. Theil.



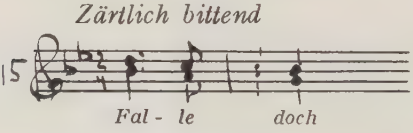
13. Ode ebendort.



1. Ode aus der Sammlung Birnstiel 1760, II. Th.



Mus. Allerley 1761. 2. Amml. 12 Stk.

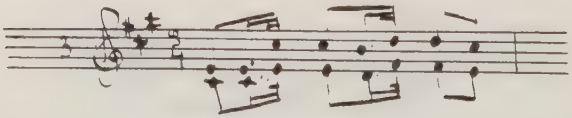


23. Lied aus der Sammlung Breitkopf: Berl. Oden und Lieder III. Th. 1763.

II. Klaviermusik.

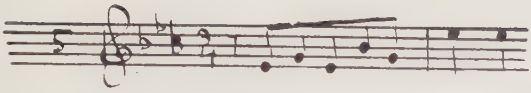
Menuett aus Marp. Raccolta 1756. 5. Th., S. 20; auch Berl. Staatsbibliothek M. S. P. 295, S. 86.

Menuett ebendort.



Polonaise ebendort, S. 21.

Menuett Marp. Raccolta. 8. Theil, S. 36, auch B. B., M. S. P. 295, S. 14.



Menuett ebendort.

Polonaise ebendort.

Polonaise Marp. Raccolta 1757, 3. Th., S. 8.

Polonaise Mus. Allerley, 5. Sammlung, 35. Stk.[61].

[61] Dieses letzte Werk war ebenso für Flöte geschrieben.

III. Friedrich Wilhelm Riedt.

a) Sein Leben und Schaffen.

Friedrich Wilhelm Riedt, der spätere Direktor der „Musikübenden Gesellschaft", erblickte am 5. Januar 1710 das Licht der Welt[1]. Sein Vater war der damals noch kronprinzliche, später königliche Silberdiener Robert Riedt, der mit Jungfer Maria Fischern verheiratet war[2]. Robert Riedt (Rid, Ried, Ridt) war aus England gebürtig und wanderte mit seiner Frau nach Preussen ein. Friedrich Wilhelm war das erste Kind, das dieser Ehe entspross. Es wurde am 19. Januar erst in der Domkirche getauft[3]. Die Paten waren der Kronprinz Friedrich Wilhelm mit Gemahlin, der englische Gesandte Mylord Robby, der General-Lieutenant von Finck, der Schlosshauptmann General von Printz, Generalmajor von Gersdorff und die Frau Oberkammerherrin Gräfin von Wartenberg[4]. Es war so eine höchst vornehme Gesellschaft zusammen. Aus diesem Umstand sind wohl die Gerüchte zu erklären — die auch später nicht verstummen wollten —, nämlich dass Friedrich Wilhelm Riedt an demselben Tage wie Friedrich der Grosse geboren und getauft wurde, und deswegen hoch in der Huld Friedrichs des Grossen stand[5]. Die Wahl der Vornamen: Friedrich Wilhelm erfolgte wohl aus Dankbarkeit gegen den damaligen Kronprinzen. Friedrich Wilhelm Riedt bekam später noch vier Brüder, Wilhelm[6], Robert[7], Johann David[8], Christian Friedrich[9] und eine Schwester Maria[10].

---

[1] Siehe Marpurg: Beyträge, I, S. 549; Reichhardt: Mus. Almanach 1796 und Forkel: Mus. Almanach 1784, S. 209.

[2] Dom-Taufbuch, Vol. IV, 1701—26, S. 253, Nr. 5 unter 1710.

[3] Dom-Taufbuch, Vol. IV, 1701—26, S. 253, Nr. 5 unter 1710.

[4] Dom-Taufbuch, Vol. IV, 1701—26, S. 253, Nr. 5 unter 1710.

[5] Siehe dafür besonders Borchmann: Briefe zur Erinnerung (13. Brief).— Friedrich II. wurde erst am 24. Januar geboren, und alle andern Angaben für F. W. Riedt sind falsch.

[6] Am 21. August 1713 getauft. Auch Wilhelms Paten entstammten den Hofkreisen. Siehe Dom-Taufbuch, Vol. IV, S. 368, Nr. 35.

[7] Am 16. Dezember 1714 getauft. Siehe Dom-Taufbuch, Vol. IV, S. 409, Nr. 65.

[8] Am 8. Juni 1716 getauft. Siehe Dom-Taufbuch, Vol. IV, S. 446, Nr. 20.

[9] Am 25. August 1718 getauft. Siehe Dom-Taufbuch, Vol. IV, S. 517, Nr. 46.

[10] Am 15. September 1722 geboren, am 17. September getauft. Siehe Dom-Taufbuch, Vol. IV, S. 621, Nr. 53.

Über Friedrich Wilhelms Jugendzeit ist uns nichts bekannt. Schon früh soll er musikalische Anlagen gezeigt haben. Als junger Mann besass er eine achtungswerte Fertigkeit auf der Flöte[11]. Seinen ersten Musikunterricht hatte Riedt bei unbekannten Lehrern. Später bediente er sich zur weiteren Ausbildung seiner Kenntnisse des Unterrichters des Konzertmeisters Graun und des Komponisten Christoph Schaffrath.

Unterdessen war Friedrich Wilhelms Vater, Robert Riedt, gestorben und sein Sohn folgte ihm in der Stelle eines Königlichen Silberdieners. Doch Friedrich Wilhelm behagte es dort nicht sonderlich. Als er seine Fortschritte in der Musik loben sah, beschloss er, sich ganz der hohen Kunst zu widmen. Diesem seinem Streben kam der Regierungsantritt Friedrichs des Grossen und die Errichtung einer Königlichen Kapelle zugute. Auf seine Bitten entliess ihn der neue König aus seiner bisherigen Stellung und ernannte ihn am 2. Februar 1741 zum Königlichen Kammermusikus und Flötisten[12]. Sein Gehalt wurde auf 300 Reichsthaler im Jahre festgesetzt, und bis zu seinem Tode in derselben Höhe gelassen[13].

So war Riedts heisses Begehren erfüllt. Im Jahre 1744 verlobte er sich dann mit Jungfer Catharina Loysa Wolff, der Tochter des verstorbenen Consistorialboten Martin Wolff in Berlin. Am 23. August wurden beide durch einen lutherischen Prediger getraut[14].

Ende Oktober 1745 wurde Riedt das einzige Kind, eine

---

[11] Darüber siehe auch Schilling: Encyklopädie oder Universal-Lexikon 1837, Bd. B unter Riedt.

[12] Siehe Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, Bd. I, S. 549.

[13] Die Zahlung des Geldes fand vierteljährlich statt. Darüber siehe die Akten des Hausarchivs Charlottenburg. Rep. XIX Theater E, wo die Gehaltlisten der Königlichen Kapelle von 1742—1787 aufbewahrt werden. Die Veröffentlichung von Bitter in seinem Buch: C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder. Brl.1868" stimmt mit keiner Rechnung völlig überein, nähert sich aber am ehesten dem Etat von 1744—45. Die „Rechnungen über Einnahme und Ausgabe derer Königlichen Capellbedienten auch Täntzers und Täntzerinnen" laufen vom 1. Juni eines jeden Jahres bis zum 31. Mai des folgenden. Für Riedt waren die Eintragungen gewöhnlich folgende:

Pro Crucis	(Jahresangabe)	75 Rh.
Pro Luciae	„	75 Rh.
Pro Remin.	„	75 Rh.
Pro Trinit.	„	75 Rh.
		300 Rh.

[14] Siehe Dom-Traubuch, Vol. III, S. 91, 1731—63 incl. und Traubuch zu St. Marien, 1744, S. 60, Nr. 24.

Tochter, geboren und Magdalena Loysa genannt. Die Taufe fand am 2. September statt[15].

Riedt konnte so mit dem, was das Leben ihm brachte, zufrieden sein. Er hatte seinen eigenen Hausstand gegründet und war als Tonkünstler sehr geachtet. Ein Beweis dafür liefert seine an Stelle des abberufenen Predigers Cochius erfolgte Wahl zum Direktor der „Musikübenden Gesellschaft" im November 1749[16]. Dieses Amt bekleidete Riedt zur grössten Zufriedenheit, und er wurde jährlich auf den Posten wiedergewählt. Mit den folgenden Jahren, wo biographische Notizen über Riedt nur wenig erscheinen[17], beginnen theoretische und praktische Werke von ihm veröffentlicht zu werden. Es ergibt sich daraus die Notwendigkeit, in den nächsten Zeilen auf das Schaffen dieses Mannes einzugehen.

Riedts Wirken fällt in die Jahre von 1750—1770. Die erste seiner theoretischen Schriften, die veröffentlicht wurde, erschien 1753. Der Titel war: *„Versuch über die Musikalische Intervallen, in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentlichen Sitzes, und natürlichen Vorzugs in der Composition."* Das Werk umfasste 32 Seiten und war dem König von Preussen in devoten Worten gewidmet. Der eigentlichen Behandlung des Stoffgebietes geht ein Vorbericht voraus, in welchem Riedt die Gründe der Veröffentlichung dieses Buches auseinandersetzt. Er verweist auf die Streitigkeiten über die Bestimmung der Intervalle und hat die Absicht, ein festes, der Natur entsprechendes Lehrgebäude in dieser Materie zu schaffen. Im übrigen beruft er sich auf die vortrefflichen Theoretiker Telemann und Scheibe, um sogleich erkennen zu lassen, dass er andere Systeme nicht verwirft.

Das Werk ist in zwei Abschnitte eingeteilt. Der erste handelt: „Von der natürlichen, oder eigentlich sogenannten diatonischen, und der auf dieser sich gründenden diatonisch-chromatisch-enharmonischen Thonleiter." Dem rationalistischen Sinn seiner Zeit entsprechend, bemüht sich Riedt, das Intervallensystem aus der Natur abzuleiten. Für ihn ist das Monochord der gegebene Ausgangspunkt, da „diese Ordnung aber eintzig und allein die Natur zum Grund hat und derselben am allergemässesten ist; so kan ein Thonleiter,

---

[15] Siehe Dom-Taufbuch, Vol. VI von 1744 bis inkl. 1758, S. 59, Nr. 46. Die Paten der kleinen Magdalena waren Geheimer Rat von Ferber, der Königlich Preussische Konzertmeister Graun, die Kammerfrau Madame Kammen, die Hofstadtssekretärin Schirmeister und die Kellermeisterin Madame Alberthalen.

[16] Siehe Marpurg: Historich-Kritische Beyträge, Bd. I, 1754, S. 385—413.

[17] Nachrichten über Riedt setzen erst wieder ein, nachdem seine schöpferische Periode vorüber ist; dies ist in den siebziger Jahren der Fall.

worin solche Thöne befindlich sind, die in solchem Verhältnis stehen, dass sie sich untereinander am nächsten verwandt sind, ohnstreitig eine natürliche Thonleiter genannt werden." Es kommt weiter darauf an die Töne zu finden, die dem Grundton am nächsten stehen. Da der vollkommene Unisonus sich wie 1:1, die Oktave 1:2, die Quinte wie 2:3, die Quarte 3:4, die grosse Terz 4:5 und die kleine Terz 5:6 verhalten, so kann man nach dem folgenden Schema den Grad der Verwandtschaft ablesen.

Es folgt daraus, dass nur die Töne c, e, g verschieden vorkommen, die Quinte ist so der nächstverwandte Ton (1 bis 3), dann kommt die grosse Terz (1 bis 5). Das Verhältnis der Quarte, die doch auch in den gegebenen Tönen vorhanden ist, wird übersehen. Als beste Harmonie wird das Intervall auf c, e, g genannt. Die fehlenden Töne h, d, f, a werden durch Ober- und Unterquinten von c, e, g erreicht. So sind die nächsten Grade der Verwandtschaft festgelegt. Riedt geht dann von h weiter im Quintenzirkel aufwärts und gelangt über fis, cis nach his; ebenso schreitet er von f abwärts und erreicht b, es und später fes.

Seine diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter ist so gewonnen. Sie besteht aus 21 Tönen, und lautet: c, cis, des, d, usw.

Am Schluss gibt Riedt noch bekannt, dass 24 Tonleitern vorhanden seien. Diese Zahl erhält er dadurch, dass die Leitern die enharmonisch gleich sind, weggelassen werden.

Der zweite Abschnitt handelt von der eigentlichen Intervallenlehre. Riedt geht wieder von seinem Akkord, c, e, g aus, und erhält durch Vergleiche die Intervalle der Prime, Oktave, Quinte, grossenTerz, kleinenTerz, kleinen Sext, grossen Sext und der Quarte.

D und h setzt er in Beziehung zu c und gewinnt so weitere Intervalle. Von f aus bringt Riedt die Töne des oben besprochenen Quintenzirkels, wie fis, cis, gis in neuer Beziehung und erhält die letzten uns bekannten Intervalle. Bis hierher hat Riedt 32 Intervalle aufgestellt — die Zahl spielt bei Riedt überhaupt eine grosse Rolle —, von denen 7 in unserem Sinne abgerechnet werden müssen. Es sind dies viermal Nonenintervalle, dann fis-f ein verkleinerter Unisonus, f-eis eine vergrösserte Septime, und eis-f eine verkleinerte Sekunde. Damit nicht genug, beginnt jetzt Riedt, Töne wie b, his und his-des miteinander zu vergleichen, und kommt zu zweimal vergrössertem Unisonus und zweimal verkleinerter Terz. Dies bis zu Ende durchgeführt ergibt 52 Intervalle, eine Zahl, an welcher Riedt unbedingt festhalten will. Es ist dabei verwunderlich, dass Riedt, der vorhin die Zahl der Tonleitern durch enharmonische Vergleiche auf 24 herabgedrückt hat, jetzt so gern enharmonische Spielereien schreibt. Bei den Intervallen wie verkleinerter Unisonus, kommen ihm selbst Bedenken, die er aber erst am Schluss ausspricht.

Dieses Buch hat wegen seiner 52 Intervalle grosses Aufsehen erregt[18]. Der erste Teil enthielt ja bekannte Dinge, die schon Scheibe[19] vorher gelehrt hatte. Es ist daher klar, dass es an Gegnern dieser neuen Intervalle nicht gefehlt hat. Scheibe erklärte zuerst[20], dass er nur bis zu den 32 Intervallen mitgehen könne. Gegen die anderen hätte er grosse Bedenken. Er meint, dass die letzteren harmonisch gar nicht zu gebrauchen seien; dies müsse aber der Fall sein, wenn Intervalle Bürgerrecht erhalten wollen. Man könnte auf die Art von Riedt ein ganzes Meer von Intervallen erhalten. — So hatte Riedt anstatt eines festen Intervallensystems neue Problematik hineingebracht. Die Antwort auf Scheibe erteilt Riedt in seiner Schrift: *„Beantwortung der in des Herrn Capellmeisters Scheibe*

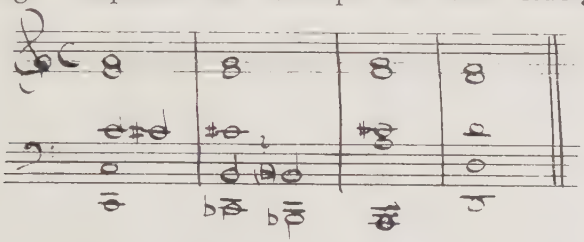
[18] Siehe Burney: Musikalische Reise, III, S. 167, deutsche Ausgabe von Ebeling 1773. Burney sagt folgendes: „Er (Riedt) ist der Verfasser einer Abhandlung von den musikalischen Intervallen, welche zu ihrer Zeit Aufsehen machte. Sie ist voller Calculations, welche Männern von Wissenschaft unnütz sind, und welche Männer von feinem Geschmack und Genie sich schwerlich überwinden werden, zu studieren." — Marpurg ist anderer Ansicht. (Siehe Vorberichte zu den Hist.-Krit. Beyträgen, I, 1754, S. VI): „Ist es nicht möglich die Anzahl aller Harmonien zu bestimmen, so wäre, nach den Bemühungen der Herren Telemann, Scheibe und Schröter, solches unlängst Herrn Riedt in Ansehung der Intervallen mit demonstrativer Gewissheit zu thun sich beflissen hat?" (Siehe auch Marpurg, Hist. Krit. Beyträge, Bd. V, S. 149).

[19] Joh. Ad. Scheibe: Abhandlung von den Intervallen und Geschlechtern, 1739.

[20] Joh. Ad. Scheibe: Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik. Vorrede § 9, S. XL, 1754.

historisch-critischen Vorrede zu seiner ohnlängst von ihm herausgegebenen Abhandlung von dem Ursprung und dem Alter der Musik § 9 befindlichen Anmerkung über F. W. Riedts Versuch über die musikalischen Intervallen 1754[21]."

Hier gibt Riedt vor allem zu, dass die Intervalle des verkleinerten Unisonus, des zweimal verkleinerten Unisonus und der zweimal verkleinerten Sekunde nicht möglich seien, da dieselben unter den Grundton zu liegen kommen. (Z. B. ces—c, ist nicht mehr ein Intervall von c aus, sondern von ces.) Diesen Fehler hat Riedt eingesehen; doch dagegen hatte Scheibe nichts gesagt, in seiner Intervallenlehre stand es für den verkleinerten Unisonus ebenso. Um nun die Richtigkeit der andern Intervalle zu beweisen, bringt Riedt merkwürdige Beispiele. Ein Exempel sei hier wiedergegeben:



Es wird von C-Dur nach d-moll moduliert. Da Riedt ces statt h schreibt, ist für ihn bewiesen, dass der Abstand ces-cis der zweimal vergrösserte Einklang ist. Die Notwendigkeit des Tones ces ist, trotzdem Riedt sich auf enharmonische Verwechslung beruft, nicht im geringsten augenscheinlich.

Der Schluss der Schrift ist noch mit einer langatmigen Verteidigung gegen Scheibes Vorwurf, dass die Intervalle nicht aus der Vergleichung unter sich selbst gewonnen werden dürfen, ausgefüllt.

Die nächste Arbeit Riedts befindet sich in dem zweiten Band der Marpurgschen Beyträge[22] vom Jahre 1756, und hat die Überschrift: *„Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie. (Zur Beantwortung der Frage: woran ein guter Veränderer von einem schlechten eigentlich zu unterscheiden sey?)"*— Über diese Frage bringt Riedt zwei Ansichten, die einander entgegengesetzt sind vor[23]. Die-

[21] Diese Schrift ist in den Hist.-Krit. Beyträgen Marpurgs, Bd. I, 1754 Berlin, V. Stück, S. 414, erschienen. Als Datum wird der erste des Herbstmonats 1754 angegeben.

[22] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, II. Bd., zweytes Stück, S. 95, Berlin 1756.

[23] In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, II. Bd., S. 421/422, steht folgende Rezension: „Wir bemerken darinn (Mar-

jenige Melodie sei die beste, in welcher alle Gedanken von Komponisten gehörig ausgebildet seien. Falls aber der Komponist unvollkommene Gedanken zurücklässt, so sind nur diese unvollkommenen zu verändern. Der Hauptgedanke eines Stückes darf daher niemals verändert werden, und die Einheit der Melodie vom Interpreten nie durchbrochen werden.

Die andere Meinung darüber lautet: Eine ordnungsgemässe Mannigfaltigkeit in der Ausführung einer Melodie macht dieselbe um so schöner. Das Thema eines Stückes darf nur das erste und das letzte Mal unverändert vorgetragen werden, die Variationen stehen im Belieben des Vortragenden, doch sollen sie von musikalischem Geschmack getragen sein. Ein Komponist, der sein Werk selbst vorträgt, kann nach freier Eingebung und ohne bestimmte Ordnung Variationen einführen.

Riedt selbst lässt seine Entscheidung darüber offen, scheint sich aber innerlich der ersteren gebundenen Form zuzuneigen. Er überlässt es den Vortragenden, welcher Ansicht sie den Vorzug geben wollen. Für die erstere Ordnung werden überdies noch folgende Regeln gegeben: Da nur unvollkommene und im Schatten stehende Gedanken (das sind solche, die nur einmal vorkommen) verändert werden dürfen, so darf man nicht mit der Hauptharmonie „streiten" und die Ähnlichkeit des Gedankens nicht in der Bewegung verwischen. Es gibt überhaupt zwei Bewegungen, eine äusserliche und eine innerliche. Die äusserliche Bewegung entsteht, wenn man z. B. das Thema durch Achtel vermehrt oder vermindert, eine innerliche, wenn die Vibration der Töne vermehrt oder vermindert wird, d. h. wenn das Thema in einer höheren oder tieferen Lage variiert wird. Bei den unvollkommenen Gedanken kann man durch äusserliche Bewegung, bei den im Schatten stehenden Gedanken durch beide Bewegungen Veränderungen eintreten lassen. Auch vollkommen ausgebildete Gedanken können unter Umständen durch innerliche und äusserliche Bewegung variiert werden; bei letzterer so, dass durch die Verminderung der Töne in höheren, oder durch Vermehrung der Töne in tieferen Lagen eine Veränderung stattfindet.

Die letzten Anweisungen sind schon reichlich pedantisch und atmen den Geist der Berliner Schule. Was nun eigentlich als wahr

---

purg, II. Bd.) ausser einer angenehmen Abwechslung von Recensionen und nützlichen historischen Nachrichten, des Herrn Riedts sehr gemeinnützige Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey der Ausführung einer Melodie; nebst dessen Tabellen über alle drey und vierstimmige Accorde." (Siehe letzteres weiter unten.)

anerkannt wird, kann nicht festgestellt werden. Doch lässt die Breite der Ausführungen darauf schliessen, dass eine solche Zusammenfassung von in der Zeit liegenden Regeln und Anweisungen für die damalige musikalische Praxis notwendig war.

Ein Kuriosum bedeutet Riedts folgendes Werk: *„Tabellen über alle drey und vierstimmige in der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter enthalten drey- und vierstimmige Grundaccorde, ihre wahre Anzahl, Sitz und Vorzug in der Composition daraus zu erkennen, 1756*[24]*."*

Dies war ein saures Stück Arbeit! Riedt zählte hier namentlich — nach oberflächlicher Schätzung — 750 Akkorde auf, die er alle aus seiner diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter ableitete. Nur auf dem rationalistischen Boden der damaligen Zeit konnte solche öde Beschäftigung erblühen. —

Das fünfte Werk Riedts ist betitelt: *„Zwo musikalische Fragen"* und stammt aus dem Jahre 1758[25]. Die erste Frage lautete: *„Ob der vollkommene Unisonus, Einklang, oder Prime (welches gleichbedeutende Namen sind) wirklich ein Intervall sey oder nicht?"* Zur Beantwortung der Frage gibt Riedt eine Definition des Begriffs Intervall. „Ein musikalisch Intervall ist oder heist eine jede Vergleichung zweyer gegebenen Klänge, die eine eigene Stuffe gegen einander einnehmen, und einen eigenen Verhalt mit einander haben, aus welchem man ihre Grösse auf das genaueste abnehmen kann." Da diese Dinge bei der Prime zutreffen, so ist dieselbe als Intervall zu rechnen. Die Behandlung dieser Frage wurde durch Mattheson angeregt, der in seinem „Plus ultra"[26] das Gegenteil behauptete, und Riedt dabei scharf angegriffen hatte.

Auch die zweite Frage: *„Ob die verkleinerten und vergrösserten, oder welches einerley, die erniedrigten und erhöheten Unisoni, Einklänge oder Primen, in der Musik zuzulassen seynd oder nicht?"* hatte Mattheson herausgefordert. Diese Formulierung des Problems ist aus Verlegenheit und Ärger erwachsen. Mattheson hatte Riedt damit verhöhnt, dass er die verkleinerte Prime als Intervall bezeichnete, was Riedt allerdings wieder zurückgenommen hatte[27]. Um sich zu retten, stellt Riedt nun die Frage, ob diese verkleiner-

---

[24] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, II. Band, fünftes Stück, S. 387, Berlin 1756.

[25] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, III. Bd., fünftes Stück, S. 372. Berlin, den 1. Februar 1758.

[26] Mattheson: Plus ultra, 3. Vorrath, 1755, S. 532 ff.

[27] Es heisst an einer Stelle bei Riedt (S. 385): „Dieser öffentlich angezeigte Fehler ist gewiss bey weitem nicht so gross, als wenn ein vollkommener Capellmeister aus falschen Gründen öffentlich lehrt, dass kleine halbe Töne Sekunden sind und bleiben werden bis in alle Ewigkeit."

ten Primen usw. nicht in der Melodie möglich seien? Es wird folgendermassen argumentiert, ces, c, cis sind Primen; ces ist einerseits etwas anderes als c, und cis andererseits wieder als c. Diese Töne sind in der Höhe verschieden, deswegen muss man ces verkleinerte, cis vergrösserte Prime nennen. Riedt übersieht so in seinem Eifer, dass der Melodieschritt c—cis denselben Abstand hat wie ces—c, und so eine verschiedene Namengebung ein Unding ist. Man kann ebensogut ces—c als vergrösserte Prime in der melodischen Linie bezeichnen. Wenn also ein verkleinerter Unisonus nicht in der Intervallenlehre gelten kann, so ebenfalls nicht in der Melodie. Diese Dinge sind, damit Riedt nicht den kürzeren zieht, unnötigerweise in den Vordergrund gestellt worden. Doch führt Riedt hier eine frische Klinge, und die weitere Polemik entbehrt nicht eines gewissen Reizes. Er versteht es, Mattheson geschickt und schlagfertig zu begegnen.

Die nächstfolgende Schrift ist: *„Die Beiträge zum musikalischen Wörterbuche"* aus dem Jahre 1763[28]. Dieses Wörterbuch ist der theoretisch-ästhetische Ausdruck der in der Berliner Schule liegenden Ansichten und Riedtscher Einzelerkenntnisse. Die Definitionen sind prägnant und klar herausgearbeitet.

Das letzte Werk ist: *„F. W. Riedts Antwort, auf Herrn Sorgens Verantwortung gegen Ihn, so in des letztern Anleitung zur Fantasie S. 76 befindlich ist*[29]." Sorge hatte sich in dem genannten Buch in einem Abschnitt[30] mit Riedt beschäftigt und an seine zustimmende Kritik des Marpurgschen Systems angeknüpft[31]. Die Fragen, die Sorge dort an Riedt stellt, finden hier ihre Beantwortung.

Riedt entscheidet sich dafür, dass ein einziger Akkord die Tonart nicht bestimmen kann, zweitens wenn C-Dur die erste Tonart in Dur ist, so ist a-Moll die erste in Moll (nicht f-moll), und die Folge f, as, c, e, g, b enthält nicht einen Akkord, sondern zwei. Das Missverständnis bezüglich der Tonart f-Moll entstand dadurch, dass Riedt angab, wenn der Akkord c, e, g gegeben ist, dann erscheint F, As, C als der erst beste Mollakkord. Sorge hatte

---

[28] Siehe Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd. III, erster Teil 1764, 142. und 143. Brief, S. 105—118. Das Datum ist auf den Abschnitten vom 10. und 17. September 1763.

[29] Siehe Hiller: Wöchentliche Nachrichten, III. Jahrgang, IV. Vierteljahr, 43. Stück, 1769.

[30] Sorge: Anleitung zur Fantasie, 1767, III. Abschnitt im Anhang. S. 76.

[31] Marpurg hatte das Urteil einiger „berühmter Tonkünstler" über seinen Streit mit Sorge angefordert. Auch Riedt wurde angefragt, und sein Urteil, das sich in einem Marpurg zustimmenden Sinne äussert, befindet sich in Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, V. Bd., 2. Stück, S. 115 (26. Januar 1761).

nun daraus gefolgert, dass f-moll die erste Molltonart ist, und hatte Riedt daraufhin ins Gewissen geredet.

Wir können hier nicht auf weitere Einzelheiten eingehen, grösstenteils bekennt Riedt sich zu Marpurg.

Als Theoretiker kann Riedt keine überragende Stellung einnehmen. Neu bei ihm war die enharmonische Ausdeutung und Benennung der Intervalle. Riedt gehört eher zu den theoretischen Kleinmeistern, die der Berliner Schule entstammten. Doch wurde seine theoretische Tätigkeit bei seinen Zeitgenossen sehr geschätzt. Stockhausen[32] behauptete, Riedts Tabellen gehörten in jede gute musikalische Bibliothek, und Hiller[33] lobte Riedts „vorzügliche Stärke in der theoretischen Musik" und nannte ihn einen Mann „der viel Einsicht in die schönen Künste hat."

Unter Riedts schriftstellerischen Arbeiten muss auch noch seine kritische Tätigkeit an der allgemeinen deutschen Bibliothek erwähnt werden. Da die dort erschienenen Artikel, welche grösstenteils Besprechungen von neuen praktischen Werken brachten, ohne Angabe der Verfasser — manchmal nur mit alphabetischen Buchstaben wie x y — gedruckt wurden, so ist es nicht mehr möglich, Riedts Rezensionen herauszufinden. Seine Mitarbeit an dem genannten Werk ist aber durch mehrere Quellen beglaubigt[34].

Dieselbe, vielleicht noch grössere Anerkennung fand Riedt mit seinen Kompositionen für die Flöte. Alle seine Werke waren für dieses damalige Liebhaberinstrument, das Riedt selbst in der Königlichen Kapelle spielte, bestimmt. Die Nachfrage nach Flötenkompositionen war in dem Zeitalter Friedrichs des Grossen sehr stark. Vor allem mussten die emporspriessenden Liebhabervereinigungen und -konzerte mit dieser Literatur versorgt werden. Doch ist es wohl etwas übertrieben, wenn der Registrator Wolff[35] mitteilt, dass Riedt für die Musikübende Gesellschaft „alle Monath ein ganz neues Stück für die Flöte traversiere"— komponiere. Dies würde allein für die Jahre 1749—54 48 Flötenkompositionen ergeben. In der Öffentlichkeit waren in späterer Zeit als Gesamtwerk 16 Kompositionen bekannt, von denen 7 bis auf unsere Zeit gekommen sind. Man kann auch die Zahl von Gelegenheitskompositionen, die keinen Weg in die Öffentlichkeit fanden, nicht so hoch einschätzen. — Die erste Schöpfung waren 6 Trios für die Flöte

---

[32] Stockhausen: Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, 1758, S. 202.

[33] Hiller: Wöchentliche Nachrichten, 10. Stück, 2. Sept. 1766, S. 76/77.

[34] Forkel: Mus. Almanach 1784, S. 209 und Ledebur. Tonkünstlerlexikon Berlins 1861.

[35] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, Bd. I, 1754, S. 411.

trav., die 1754 in Paris in Kupferstich herauskam[36]. Dieses Werk ist heute verschollen. Wie Riedt, der Berlin selten verlassen hatte[37], Verbindungen mit Paris erhielt, ist schwer zu sagen. Wenigstens kann die Glaubwürdigkeit dieser Nachricht, die von Marpurg[38], Forkel[39], Hiller[40] und anderen Schriftstellern gebracht wurde, nicht angezweifelt werden.

Erst die folgende Komposition aus dem Jahre 1758, ein Trio für zwei Flöten und Bass, ist uns erhalten geblieben[41]. Der eigentliche Name dafür war: Sonate für zwei Flöten und Bass. Dieses Werk ist in dem Breitkopfschen Manuskriptenkatalog von 1762 thematisch angegeben[42], und wurde in den Leipziger Oster- und Michaelismessen von 1758 angezeigt[43]. Der Preis für diese Sonate war auf 6 Gr. festgesetzt[44]. Die Tonart ist e-Moll, der Bass unbeziffert. — Riedt erweist sich bei näherer Betrachtung als ein Kind der Berliner-, bzw. Norddeutschen Schule. Der formale Aufbau und stilistische Einzelheiten entsprechen diesem norddeutschen Typ. Als Schüler von J. G. Graun und Christoph Schaffrath sass Riedt ja an einer Quelle, die ihn am besten in die Geheimnisse der neuen Satzkunst einweihen konnte. Hinzu kommt noch C. P. E. Bach, mit dem Riedt näher bekannt war[45] und dessen Einfluss sich hier und da bemerkbar machte. Es sei aber gleich gesagt, dass der sich mit theoretischen Dingen beschäftigende, trockene Riedt nicht danach beschaffen war, der phantasie-

[36] 6 Trio pour la Flûte trav., Paris 1754.

[37] Schilling: Encyclopädie oder Universallexikon 1837, Bd. V.

[38] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, Bd. I, 1754, S. 549.

[39] Forkel: Mus. Almanach 1782, S. 76 und Mus. Almanach 1784, S. 209.

[40] Hiller: Wöchentliche Nachrichten, 10. Stück, S. 76/77, und siehe auch Nicolai: Beschreibung von Berlin und Potsdam, S. 1042, II. Bd.

[41] Das Exemplar befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek. Diese Sonate könnte mit einer zweiten, die 1761 erschienen ist, bei der chronologischen Bestimmung, verwechselt werden. Bei beiden Werken ist eine Jahresangabe nicht vorhanden. Die erstere Sonate (1758) wird in dem Breitkopfschen Manuskriptenkatalog aber zuerst aufgeführt, und bei Breitkopf: Verz. mus. Bücher 1761, S. 66 wird die letztere als dritte Sonate angegeben. Als letztes Beweisglied sei noch genannt, dass bei den Leipziger Messkatalogen nur die Bezeichnung „& Basso" vorkommt, was bei der ersten Sonate, die einen unbezifferten Bass hat, zutrifft, während die letztere einen bez. Bass besitzt.

[42] Breitkopf: Catalogo delle Sinfonie (usw.) che si trovano in Manuscritto Nella officina Musica di Giovanno Gottlob Immanuel Breitkopf in Lipsia. 1.—6. Stück. 1762—65. Dort finden wir folgende Eintragung: Sonate a 2 Flaut. Trav. e Basso di F. W. Riedt, Mus. di Camera di Ré di Prussia.

[43] Siehe Göhler: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien, 1902. Göhler, III, Nr. 372 (Großscher Katalog 1758; Ostern und Mich.).

[44] Breitkopf: Verz. mus. Bücher, 1760—80, S. 31.

[45] Riedt besorgte, als Bach in Hamburg war, den Vertrieb Bachscher Werke in Berlin. (Siehe auch weiter unten.)

vollen Arbeit eines Schaffrath oder der kühnen Ausdrucksweise eines C. Ph. E. Bach nachzueifern. —

Die Dreisätzigkeit der Sonatenform war in der norddeutschen Schule hauptsächlich durch C. Ph. E. Bach ausgebildet worden. Für gewöhnlich war die Anordnung: Rasch—Langsam—Rasch. Doch ist der Gebrauch noch schwankend, man begegnet öfters auch dem Schema: Langsam—Rasch—Rasch. Ried benützte beide Arten. In der vorliegenden Sonate ist die Anordnung der Sätze folgende: Allegro ma non tanto, Largo, Allegro. Gegenüber Quantz, der noch verschiedenen Formvermischungen huldigte, ist so bei Riedt eine begrüssenswerte Selbständigkeit zu konstatieren.

Dieser Berliner Sinn für organische Einheit kam noch anderen Stilelementen zugute. Scheibe teilt in seinem „Kritischen Musicus" zwei Arten eines Satzbaus mit. Die erste hat rein äusserlich zwei Teile, die durch ein Repetitionszeichen voneinander getrennt werden. Die zweite Art weist durch das Fehlen derselben einen geschlosseneren Charakter auf. Diese Angaben, welche nur für Sinfonien gemacht werden, können wohl ohne Gefahr für die Sonate übernommen werden. Der erste Typ ist bei Riedt und den anderen Berlinern fast nur bei Allegrosätzen zu finden, der zweite gewöhnlich nur bei Adagiosätzen. Eine dreiteilige Form-Exposition, Durchführung, Reprise- ist innerhalb dieses Rahmens schwach entwickelt. Von einer geschlossenen Durchführung kann bei Riedt in beiden Fällen nicht die Rede sein. In den Allegrosätzen vollzieht sich der Aufbau gewöhnlich so, dass in dem ersten Teil das Kopfthema aufgestellt und mit Nebengedanken verziert bis zu dem Repetitionszeichen geführt wird; der zweite Teil bringt einen kleinen durchführungsartigen Abschnitt, der durch modulatorische Bewegungen und durch Verengung, auch Umbildung des Hauptthemas gespeist wird, und eine etwas variierte Reprise mit manchmal zwei, drei Koda-Takten; bei den Adagiosätzen haben wir dieselbe Form, nur dass gewöhnlich der durchführungsartige Abschnitt breiter angelegt ist. Wir haben es eigentlich so mit einer Exposition und einer erweiterten Reprise derselben zu tun. Eigenarten besitzt dieser Satzbau in geringem Masse, gleiche oder ähnliche Formen lassen sich bei anderen Berlinern ebenso nachweisen. Im Gegenteil, Riedt erscheint hier nur als Nachahmer und Epigone. Originell ist andererseits die geschickte kanonische Stimmführung und die sequenzenhafte Anknüpfung, Fortführung, Umstülpung des Hauptgedankens. Das Fugieren und Imitieren war ja hauptsächlich bei J. G. Graun, Riedts Lehrer, anzutreffen, Riedt verstand es, diese Kleinmalerei noch reizvoller zu gestalten.

Gewöhnlich stehen die beiden Ecksätze in derselben Tonart, während der Mittelsatz die Dominante- oder Tonikaparallele bevorzugt. Doch ist dies keine Bedingung, es kamen bei Riedt auch Sätze vor, in denen die Tonart unverändert beibehalten wird.

Das Verhältnis der beiden konzertierenden Flöten zueinander ist in der vorliegenden Sonate ganz merkwürdig. Nachdem die erste Flöte das Hauptthema angestimmt hat, wird es von der zweiten Flöte in der Dominante imitiert. Dasselbe geschieht mit einem einsetzenden Seitenthema. Es zerstäubt alles in immer kleiner werdenden imitatorischen Teilchen. Der zweite Teil beginnt in G-dur, wieder mit dem Kopfthema einsetzend. Hier beschränkt sich aber die zweite Flöte mehr auf Begleitfiguren, die aus thematischem Material gewonnen werden. Die beiden folgenden Sätze bringen ähnliche Bildungen. Rein musikalisch ist diese Sonate frisch empfunden und schwungvoll durchgeführt. Sie verdient heute noch neben den Werken von Quantz und Graun grössere Beachtung; Quantz hatte ebenbürtige und kleinere Talente durch seine Gunst bei Hofe in den Schatten gestellt und bald in Vergessenheit gebracht. Diese heute für uns noch vorhandene erste Talentprobe Riedts kann gut neben anderen Werken von der Berliner Schule bestehen.

Da der Aufbau der folgenden Werke beinahe schematisch dem der ersten Sonate entspricht, erübrigt sich eine weitere ausführliche Betrachtung. In demselben Jahre erschien eine Sonate für Soloflöte ebenfalls in dem Verlage von Breitkopf. In der zeitgenössischen Literatur werden das Trio und die Solosonate immer zusammen genannt, woraus zu erkennen ist, dass beide Werke als ein zusammengehöriges Ganzes empfunden wurden. Leider ist es bis jetzt nicht gelungen, die Solosonate ausfindig zu machen. Bei Breitkopf[46] wird sie wie folgt verzeichnet: Sonata à Flauto traverso solo con Basso per Violoncello e (o?)[47] Cembalo Lips. fol. 1758 à 4 Gr. Beide Kompositionen haben sich einer grossen Be-

[46] Breitkopf: Verz. mus. Bücher 1760—80, S. 31. Ebenso siehe wieder Göhler: Verz. der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen usw. angezeigten Musikalien (Göhler, III, Nr. 373). Die Solosonate wird für Ostern und Michaelis 1758 nach dem Großschen Katalog angezeigt. Thematisch ist das Werk uns nach Breitkopf: Catalogo delle Sinfonie usw. 1762, S. 3 bekannt. (Siehe unten Themat. Verz.).

[47] Nach der damaligen Praxis kann hier wohl nur o = oder gemeint sein.

liebtheit erfreut[48]. Noch Meysel führt beide Werke in seinem Handbuch der mus. Literatur 1817 auf[49].

Das nächste Werk Riedts, eine Sonate für zwei Flöten und Bass, dessen Erscheinungsjahr in die Zeit von 1758—61 fällt[50], ist auch verschollen. Das Anfangsthema dieses Trios, das uns durch den Breitkopfschen Katalog[51] überliefert ist, wird am Schluss des Abschnittes mitgeteilt werden.

Es folgt jetzt ein Duett für zwei Flöten, das im Jahre 1760 in dem Mus. Allerley[52] —..1. Sammlung, 2. Stück — erschienen ist. — Auf die Mitwirkung eines stützenden Basses wurde hier Verzicht geleistet. Die musikalische Erfindung ist arm und spröde. Überhaupt haben die Riedtschen Solo- und Duettenkompositionen etwas Einfaches und Trockenes an sich. Sie erwecken in uns heute nur noch den Eindruck von Etüden und schulmässigen Exerzitien. Die Form und die Art der Komposition ist dieselbe wie bei den vorher besprochenen Werken.

Für 1761 fehlt uns wieder eine Solosonate, deren Anfangsthema bei Breitkopf verzeichnet ist und am Schluss dieses Abschnittes mitgeteilt wird[53].

Aus demselben Jahre stammt noch ein Trio für zwei Flöten mit beziffertem Bass, das in der Landesbibliothek Schwerin aufbewahrt wird. Die Tonart ist G-dur. Der Gebrauch des Cembalo wird ausdrücklich vorgeschrieben. Gegenüber dem ersten Trio ist insofern eine Veränderung eingetreten, als die Anordnung der Sätze: Langsam, Schnell, Schnell ist. Dadurch tritt eine gewisse Eintönigkeit in der Struktur des Werkes ein, zumal da die beiden

---

[48] In der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste wird S. 822, (Bd. 4, 1758), nachdem Galuppis 4 Sinfonien und eine Oper als schlechtes Machwerk abgetan werden, weiter gesagt: „Wir erhalten zu gleicher Zeit auch ein Solo und Trio von Herrn Riedt, in gleichem den sechs und vierzigsten Psalm von Herrn Doles in Noten gesetzt. Warum liefert uns doch Herr Breitkopf nicht lauter solche Werke rechtschaffner geschickter Deutschen und will der Welt lieber die Missgeburten seichter Italiäner aufdringen, die zu nichts dienen können, als den guten Geschmack, der kaum in Deutschland einiger massen Wurzel gefasset hat, wieder gänzlich auszurotten.

[49] S. 176 u. 190. Der Preis für beide Kompositionen war auf die Hälfte reduziert worden.

[50] Dies ist das zweite Trio, das erste erschien 1758 und das dritte 1761. (Nach Breitkopf: Verz. mus. Bücher 1761, S. 61) Forkel gibt im Mus. Almanach 1782, S. 76/77, 1758 als Erscheinungsjahr an.

[51] Breitkopf: Catalogo usw., 1762—65, S. 9.

[52] Birnstiel: Mus. Allerley 1760—64. Die Angabe bei Ledebur, der von dem Mus. Mancherley spricht, ist somit zu berichtigen (Tonkünstler-Lexikon 1861, S. 460).

[53] Der Preis der Sonate betrug 16 Groschen (Breitkopf, Verz. mus. Bücher 1761, S. 60).

Allegrosätze formal nicht unterschieden sind. Sonst finden wir die bekannten Merkmale. Ganz entzückend ist der letzte Satz gearbeitet. In feiner Weise wurden hier die Flöten imitatorisch gesetzt; beide bemühen sich fragend und antwortend, ein kleines Zwiegespräch zu führen.

Es folgen jetzt drei Werke, die im Mus. Allerley[54] erschienen sind.

Das erste ist ein Flötensolo mit unbeziffertem Bass. Es trägt das Datum vom 22. Januar 1763. Die Tonart ist D-dur und die Satzfolge wieder Schnell—Langsam—Schnell. Das Werk bringt trockene Musik und erweckt denselben Eindruck eines Lehrstückes.

Dann kommt ein Duett für zwei Flöten oder Violinen vom 5. Februar desselben Jahres, welches den gleichen Aufbau hat. Ein Bass ist nicht vorhanden. Das Thema beginnt schwungvoll und zerplatzt im weiteren Verlauf in Seifenblasen[55].

Die letzte Schöpfung ist ein Solo (30. Juli 1763), bei welchem ausnahmsweise ein bezifferter Bass vorhanden ist. Überraschen muss der gefühlvolle Gesang im Mittelsatz. Auch die anderen Sätze sind frisch gestaltet. So trug Riedt noch den Zeitströmungen Rechnung und kam zu einer subjektiv empfundenen Gestaltung des musikalischen Ausdrucks.

Wir haben uns noch mit einem Quartett für Flöte, Violine, Viola und bez. Bass zu beschäftigen, das einer früheren Zeit zu entstammen scheint[56]. Der in der Landesbibliothek in Dresden befindlichen Handschrift ist ein Arrangement desselben Werkes für zwei Cembali angegliedert. Diese Vertauschungen der Stimmen spielen ja in der damaligen Zeit flüssiger, sich neu bildender Formen eine nicht geringe Rolle[57].

Für beliebte Kompositionen waren solche Dinge keine Seltenheit. Das hier vorliegende Arrangement ist aber ziemlich dürftig eingerichtet. Die Stimmen sind mit wenigen Variationen übereinandergelegt und auf beide Instrumente verteilt worden. Schaffrath

---

[54] Es sind dies die 8. und 9. Sammlung, 60., 62. und 69. Stück.

[55] Ein Vorgang, welcher nach Kretzschmar bei der Mehrzahl der Norddeutschen anzutreffen ist.

[56] Marpurg spricht schon 1754 von Quartetten, die Riedt komponiert haben soll. Diese Zeitangabe ist wohl zu früh gewählt — nach der ganzen Anlage des Stückes. — Wegen der chronologischen Unbestimmbarkeit ist daher die Betrachtung an den Schluss gestellt worden.

[57] Siehe darüber Mersmann: Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland (Archiv für Musikwissenschaft, II. Jahrgang, 1. Heft, S. 99, 1920).

und J. P. Graun kamen dieser veränderten Aufführungspraxis geschickter nach.

Auch die Anordnung der Sätze bringt etwas Neues. Es erscheint hier wieder zuerst ein Adagio (Larghetto in diesem Fall), dann folgen zwei Sätze Allegro, wobei der zweite Satz in glücklicher Mannigfaltigkeit eine Fuge bringt. Dieselbe ist gross und breit angelegt und zeigt eine geschickte Beherrschung der Form. Das ganze Werk erhebt sich über den Durchschnitt, wenn es auch nicht an das erste Trio heranreicht. Über die Satzgliederung ist im einzelnen nach dem Vorangegangenen nichts mehr zu sagen.

Die Ansichten über die Bedeutung der Riedtschen Kompositionen waren schon zu Lebzeiten des Künstlers geteilt. Während Hiller[58] schreibt: „Was Herr Riedt in Berlin herausgegeben hat, ist mit dem Stempel des gefälligen, und Einsichtsvollen Componisten bezeichnet", meinte Burney[59]: „Riedts Kompositionen sind ein wenig altfränkisch und trocken." Marpurg[60] wieder behauptete, Riedt hätte „das Sangbare mit dem seinem Instrumente Eigenen jederzeit zu verbinden" gewusst. Marpurgs Schätzung der Kompositionen Riedts ging sogar soweit, dass er Beispiele für sein Werk: „Abhandlung von der Fuge" aus Riedtschen Stücken entnahm[61]. — Reichhardt[62] war der Ansicht, dass Riedt zu den Berliner Gelehrten und geschickten Theoretikern „ohne alles Talent zur Musik" gehört. Unsere Meinung über den Komponisten Riedt dürfte die sein, dass er in der norddeutschen Schule nicht das Niveau eines J. G. Graun erreicht hat, aber doch nach den wenigen erhaltenen Proben seiner Kompositionen zu den talentvolleren Komponisten der Berliner Gruppe gehört. –

---

[58] Hiller: Wöchentliche Nachrichten, 14. Stück, S. 105 (1768). Siehe auch 11. Stück, S. 85.

[59] Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise, III. S. 149.

[60] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, Bd. IV, S. 187/188. Anlässlich einer Besprechung des ersten Trios und Solos.

[61] Siehe die Beispiele zu diesem Werke. Die beiden Exempel sind wohl aus den heute verschollenen Werken genommen, da sich eine Identität an den vorhandenen Stücken nicht nachweisen lässt.

[62] Schletterer: Joh. Friedr. Reichhardt (Autobiographie, Teil: Bericht über die Wiener Reise, S. 332). Reichhardt führt noch aus: „Noch bliebe hervorzuheben, dass in Berlin einige bedeutende Gelehrte usw., sich der Theorie bemächtigten und in zahlreichen, breiten Schriften den harmonischen Teil der Musik, den sie selbst einigermassen übersehen und erlernen konnten, fast zur Hauptsache der Kunst machten und diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Kritik, auf welche die Speculation nur durchs Auge kommen konnte, bearbeiteten, wodurch sie jedem neuen frischen Aufschwung, den die Musik im Süden nahm, für lange Zeit hinaus im Norden die Flügel lähmten, und so wie es in der Sprechlehre geschah, die Kunst von hinten anfangen und treiben hiessen." Ebenso Burney, S. 167—168.

Auch als Flötenspieler wurde Riedt sehr hoch geschätzt[63]. Wenn er an Qualität nicht an den Quantz-Schüler Lindner heranreichte, so stand er doch gleich hinter ihm. König[64] rechnet Riedt unter die Männer „von berühmtem Genie und anerkannter Fertigkeit auf ihren Instrumenten." Bei Meusel[65] erfahren wir, dass Riedts Kompositionen wegen ihrer Schwere gefürchtet waren. Es heisst da: Ich glaube nicht, dass er (gemeint ist ein Flötist Meinhardt) imstande ist, Sachen von Quanz, Ried oder Graun zu spielen." Riedts Namen in dieser erlauchten Gruppe ist etwas Auffallendes, das uns den Ruhm dieses Mannes deutlich vor Augen führt. Die allgemeine Wertschätzung Riedts zu der damaligen Zeit steht in keinem Vergleich zu seiner heutigen Unbekanntheit. In fast allen Werken der zeitgenössischen Musikliteratur wird Riedts Name genannt[66]. Sogar Sulzer[67] führt Riedt mit seinen Werken auf, und Stockhausen[68] sagt in seinem Kritischen Entwurf einer auserlesenen Bibliothek: „Die Flötenwerke von Riedt — der hier mit Quantz, Schaffrath u. a. genannt wird — dürfen einem nicht unbekannt sein." Marpurg[69] lässt den achtzehnten Brief seiner „Kritischen Briefe" Riedt widmen und bezeugt so seine besondere Hochschätzung.

So nahm dieser Berliner Künstler eine geachtete Stellung unter seinen Zeitgenossen ein. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er zurückgezogen, sich nur der Wissenschaft widmend[70]. Er wohnte zuletzt in der Burgstrasse, im Durchgange an der neuen Ritterakademie[71], hielt sich aber auch von Zeit zu Zeit in Potsdam auf[72].

---

[63] Siehe Forkel: Mus. Almanach, 1782, S. 105.

[64] König: Versuch einer historischen Schilderung V. Th., II. Bd., S. 214.

[65] Meusel: Miscellaneen 1783, S. 295/96.

[66] Auch in entlegeneren Werken wie Eschstruth: Mus. Bibliothek, 1784 (S. 27) ist Riedt zu finden.

[67] Sulzer: Allg. Theorie der schönen Künste. In der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste steht geschrieben, (I. Band, 1757, S. 223), wenn man nicht wüsste, dass Sulzer sein Werk allein gemacht hat, so hätte es ihm an Mithilfe in Berlin, wo ein Pesne, Le Sueur, Vanloo, Rode, Hempel und Schmid, ein Adam und Hoppenhaupt, ein Graun, Bach, Quanz, Agricola, *Ried*, Marpurg und Krause leben, welche alle die vorzüglichste Geschicklichkeit in ihrer Kunst mit dem lebhaftesten Eifer um die Verschönerung derselben verbinden, nicht gefehlt.

[68] Stockhausen: Krit. Entwurf 1758, S. 212 und 308.

[69] Marpurg: Krit. Briefe, S. 135 vom 20. Oktober 1759.

[70] Reichhardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, I. Teil 1774, 3. Brief, S. 24.

[71] Nicolai: Beschreibung von Berlin und Potsdam, 1779, Bd. II, S. 1008 und 1042.

[72] Forkel: Mus. Almanach 1782, S. 76/77.

Für die von ihm geschätzten Musiker und Gelehrten war ihm keine Arbeit zuviel. C. Ph. E. Bach half er bei dem Vertrieb seiner Cramerschen Psalmen[73], seiner sechs Flügelkonzerte von 1773[74], der sechs Klaviersonaten von 1778[74] und der zweiten Sammlung der Klaviersonaten für Kenner und Liebhaber von 1780[74]. Als Burney auf seiner musikalischen Reise nach Berlin kam, bemühte sich Riedt, dem Engländer ein möglichst vorteilhaftes Bild vom musikalischen Berlin zu geben. Es ist ja bekannt, dass Burney gerade durch Riedt nur eine bestimmte Seite der Berliner Musik kennen lernte, und danach möglichst schnell seine abfälligen Urteile über Berlin fasste[75].

Am 5. Januar 1783, an seinem dreiundsiebzigsten Geburtstage[76] starb unser beliebter Musiker und Theoretiker. Riedts Tod löste allgemeine Anteilnahme und lebhaftes Bedauern aus. Bei Forkel[77], Bosler[78], Meusel[79], Cramer[80] Eschstruth[81] und in der allgemeinen deutschen Bibliothek[82] erschienen Nachrufe. Bosler[83] schrieb noch später, „wem sollte nicht das Andenken dieses drei und siebenzig jährigen Greisses heilig sein, der seinen Versuch über die musikalischen Intervallen und seine in den Marpurgischen Beiträgen befindlichen Abhandlungen gelesen hat?" Was das musikalische Berlin empfand, sprach wohl erst später Gerber[84] aus, wenn er sagt: „Wer erinnert sich nicht hier zugleich der glücklichen Periode zu Berlin, wo bei einem grossen Theile der dasigen Virtuosen, die Theorie mit der Praxis Hand in Hand ging. Aber an welchem Orte werden wir einmal wieder einen Marpurg, Agricola, Quanz, Bach, Kirnberger, Nichelmann und Riedt beisammen finden?[85].

[73] Bitter: C. Ph. E. und W. Fr. Bach usw., 1868.

[74] Spenersche Zeitung vom 19. Jan. 1773 (Nr. 8), vom 6. Okt. 1778 (Nr. 120) und vom 8. Febr. 1780 (Nr. 17).

[75] Eine Gegenschrift ist Reichhardts „Briefe eines aufmerksamen Reisenden", I. Theil, 1724, 3. Brief.

[76] Nur Forkel gibt als einziger in seiner „Allg. Literatur der Musik" an, dass Riedt am 7. Januar gestorben sei. Dies kann nur ein Druckfehler sein, denn in seinem Almanach wird richtig der 5. Januar angegeben.

[77] Forkel: Siehe unter 76 und Almanach 1784, S. 209.

[78] Bosler: Mus. Realzeitung Nr. 1, 1790, in den „Ephemeriden" steht der siebente Januar als Todesdatum.

[79] Meusel: Micellaneen, 1783, XV. Heft, S. 180/181.

[80] Cramer: Mus. Magazin, 1783, S. 197.

[81] Eschstruth: Mus. Bibliothek, 1784, S. 27/28.

[82] Allg. deutsche Bibliothek, 1783, 53. Bd., 2. Stück, S. 623.

[83] Bosler: a. a. O.

[84] Gerber in seinen Gedanken über das Studium usw. bei Bosler: mus. Realz. 1789, S. 188.

[85] Die Stelle Riedts blieb in der Königlichen Kapelle 1783/84 unbesetzt. Krause, Riedts Nachfolger, wurde am 11. November 1784 engagiert. Sein Gehalt entsprach genau dem seines Vorgängers (siehe Hausarchiv, Charlottenburg Rep. XII. B. Nr. 3, S. 4 und XIX. Theater E Nr. 1, 1782/83, S. 6). Das Gehalt für Trinitatis 1783 wurde Riedt nicht mehr ausgezahlt.

b) Verzeichnis der Werke Fr. Wilh. Riedts, chronologisch geordnet.

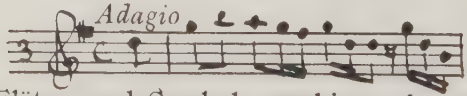
1. Theorie.

1. Versuch über die musik. Intervallen .	Haude und Spener, 1753.
2. Beantwortung	Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, I, S. 414, 1755.
3. Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie	Marpurg: Beyträge, II, S. 95, 1756.
4. Tabellen über alle drey und vierstimmige Accorde	Marpurg: Beyträge, II, S. 387, 1756.
5. Zwo musikalische Fragen	Marpurg: Beyträge, III, S. 371, 1758.
6. Beitrag zum mus. Wörterbuch . . .	Marpurg: Krit. Briefe, III, 1763.
7. Antwort auf Herrn Sorgens Verantwortung	Hiller: Wöchentliche Nachrichten, 43. Stück, 1769.

2. Praxis (Thematisches Verzeichnis).

Erschienen bei Breitkopf[86] 1758 als Trio für 2 Flöten und Bass (Preussische Staatsbibliothek Berlin).

Duett für zwei Flöten im Mus. Allerley, 1. Sammlung, II vom 29. November 1760.



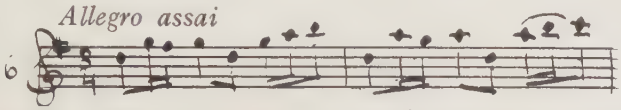
Trio für zwei Flöten und Cembalo, erschienen bei Breitkopf[87] 1761 (Landesbibliothek Schwerin).

[86] Siehe auch das thematische Verz. bei Breitkopf: Catalogo usw., 1762 bis 1765, 1.—6. Stück.

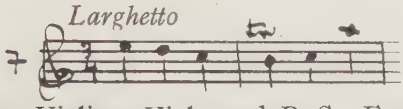
[87] Siehe auch Breitkopf: Catalogo della Sinfonie (usw.), 1762—65, 1.—6. Stück.

Solo für die Flöte mit Bass in dem Mus. Allerley, 8. Sammlung, 60. Stück, vom 22. Januar 1763.

Duett für zwei Flöten oder Violinen in dem Mus. Allerley, 8. Sammlung, 62. Stück, vom 5. Februar 1763.



Solo für die Flöte mit B. c. im Mus. Allerley, 9. Sammlung, 69. Stück, vom 30. Juli 1763.

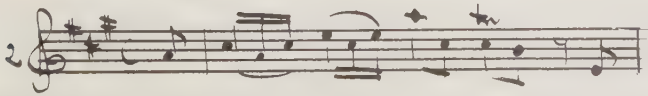


Quartett für Flöte, Violine, Viola und B. C. Erscheinungsort und Datum unbekannt[88] (Landesbibliothek Dresden).

II. Thematisches Verzeichnis bisher unauffindbarer Werke[89]

a) Für Soloflöte und Bass.

I. Sonate für Soloflöte und Bass, 1758. Breitkopf, Leipzig.



II. Sonate für Soloflöte und Bass, 1761. Breitkopf, Leipzig.

---

[88] Auch als Arrangement für zwei Pianoforte vorhanden.

[89] Diese Themen sind uns durch Breitkopf: Catalogo usw. 1762—65, 1.—6. Stück, S. 3 und 9 überliefert worden.

b) Für Flötentrio.

II. Sonate für 2 Flöten und Bass, 1758. ? Breitkopf, Leipzig.[90]

III. Verzeichnis fehlender Werke[91]

6 Trios für die Flöte, trav. Paris, 1754[92]

[90] Nach Breitkopf: Verz. mus. Bücher 1761, S. 61 muss das Erscheinen dieses Trios in die Zeit von 1758—61 fallen. Forkel gibt im Mus. Alm. 1782, S. 76/77 1758 als Erscheinungsjahr an.

[91] Hier sind uns auch die Themen unbekannt.

[92] Gegenüber den bei Eitner angezeigten Werken Riedts kommt so als neu: Nr. 1 unter praktischer Musik (das Trio der Berliner Staatsbibliothek) hinzu. Da Eitner das thematische Verzeichnis von Breitkopf nicht erwähnt, sind die oben gegebenen Tatsachen noch nachzutragen. Ledebur ist in seinem Tonkünstlerlexikon der Irrtum unterlaufen, statt Mus. Allerley — Mus. Mancherley anzugeben. Von Sinfonien, die Ledebur noch als Riedtsche Kompositionen anführt, ist dem Verfasser nichts begegnet.

IV. Johann Gabriel Seyffarth.

a) Sein Leben und Schaffen.

Johann Gabriel Seyffarth (Seiffart, Seifarth, Seyfart), der dritte und letzte ausübende Musiker, welcher als Mitglied der „Musikübenden Gesellschaft" tätig war, wurde im Jahre 1711 zu Reisdorf, einem kleinen Dorfe im Weimarischen geboren[1]. Den ersten Musikunterricht erhielt er von Johann Gottfried Walther, dem bekannten Verfasser des ältesten Musiklexikons, welcher seit 1707 in Weimar das Amt eines Organisten an der Petri- und Paulikirche bekleidete[2]. Walther führte den jungen Seyffarth in die Anfangsgründe der Musik ein und bildete ihn im Klavierspiel aus. Später ging unser Johann Gabriel nach Zerbst, wo der berühmte Johann Friedrich Fasch als Kapellmeister und der vortreffliche Violinist Karl Höckh als Konzertmeister wirkten. Da Höckh erst in den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts nach Zerbst kam[3], wird wohl Seyffarth rund 1735 dorthin übergesiedelt sein. Denn Höckh wurde Seyffarths Lehrer im Violinspiel, und als dieser ausserordentliche Fortschritte machte, nahm ihn auch der Kapellmeister Fasch zu sich und unterrichtete ihn in der Kompositionslehre. — Zerbst erfreute sich zu damaliger Zeit einer regen Kunsttätigkeit[4]. Bekannte Künstler besuchten die kleine Residenzstadt und gaben Konzerte. Die Kapelle war durch Fasch auf eine grosse Höhe gebracht worden und hatte einen klangvollen Namen. Fasch und Höckh waren sehr tüchtige Lehrmeister. Fasch selbst war unermüdlich im Arbeiten. Den ganzen Tag war er beschäftigt und „mit der letzten Note" stieg er ins Bett[5]. Höckh verkehrte viel im Hause Faschs. Er war ein munterer, vertrauter Freund der Familie. Dass Seyffarth so die beste Ausbildung geniessen konnte, wird wohl niemand bezweifeln. Schilling berichtet dann — allerdings ohne Angabe der Quellen[6] — dass Seyffarth später durch

---

[1] Da nach Auskunft die älteren Kirchenbücher von Reisdorf ungefähr 1720 einem Brande zum Opfer gefallen waren, müssen wir uns auf die Nachrichten bei Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, Bd. I, S. 549—550; Gerber: Lexikon der Tonkünstler, 1792, S. 506; Ledebur: Tonkünstlerlexikon 1861 und Schilling: Encyclopädie oder Universal-Lexikon 1837 beschränken.

[2] Siehe Eitner: Quellen-Lexikon, Bd. 10, S. 171.

[3] Siehe Eitner: Quellen-Lexikon, Bd. 5, S. 165 und Gerber: Lexikon der Tonkünstler, 1796, S. 652.

[4] Siehe Engelke: Joh. Fr. Fasch, Sammelb. der J. M. G. X, 2.

[5] Siehe Zelter: Carl Fr. Chr. Fasch; 1801.

[6] Diese Angaben, welche Schilling als einziger bringt, verdienen etwas skeptisch aufgenommen zu werden.

mehrmaliges öffentliches Auftreten in Zerbst und der Umgebung zu einem gewissen Ruf als Virtuose auf der Violine gelangt war. Diese Konzerttätigkeit führte ihn schliesslich nach Berlin, wo er bald eine Anstellung als Kammermusikus beim Prinzen Heinrich erhielt.

Eine Verbindung Seyffarths mit der Zerbster Hofkapelle bestand also nicht.[7]

Bei Errichtung der Königlichen Kapelle wurde Seyffarth 1741 als Violinist engagiert[8] und mit einem jährlichen Gehalt von 300 Reichsthalern besoldet[9]. Er wurde zugleich beauftragt, die Balletmusik für die königlichen Bühnen zu komponieren[10].

Im Oktober 1749 trat Seyffarth in die „Musikübende Gesellschaft" ein, für deren Zusammenkünfte er wiederholte Violinkonzerte verfertigte[11] Am 14. April 1757 wurde ihm „wegen der Tantz Music" eine jährliche Zulage von 100 Reichsthalern bewilligt[12]. Dieses Gehalt von 400 Thalern behielt Seyffarth bis zu seinem Tode bei.

Die erste Nachricht von einem öffentlichen Auftreten Seyffarths in Berlin erhalten wir erst aus demselben Jahre 1757. Er dirigierte am 25. Dezember in der St. Petrikirche eine Kantate: „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem" von dem Komponisten Quantz und Agricola. Dieser Aufführung wurde viel Beifall zuteil[13]. Seyffarth war schon zu damaliger Zeit ein weit bekannter und geschätzter Komponist. Hauptsächlich wurde seine Geschicklichkeit im Komponieren der Tanzmusik gerühmt.

---

[7] Siehe Wäschke: Zerbster Jahrbuch II, 1906.

[8] Gerber gibt 1740 an. Seyffarth steht aber auf dem Etat der Königlichen Kapelle (Hausarchiv Charlottenburg, Rep. XIX, 2, Nr. 1, 1742) unter dem Abschnitt der „Capell-Bedienten, so anno 1741 zugekommen".

[9] Ebenso Hausarchiv usw., Nr. 32, S. 9, dem Seyffarth

pro Crucis 1742	75 R
pro Luciae	75 R
pro Remin. 1743 . . .	75 R
pro Trinitat.	75 R
	300 R

[10] Siehe Gerber, a. a. O.

[11] Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge, Bd. 1, 1754, S. 404 und 411.

[12] Hausarchiv Charlottenburg, Rep. XIX, Theater E Nr. 1, 1756/57, S. 19:

pro April 1757 . . .	8: —8—
pro May 1757 . . .	8: —8—
	16:—16—

[13] Siehe Vossische Zeitung vom 27. Dez. 1757. Die Veranstaltung fand auf Veranlassung des Direktor Musices Buchholz statt. Der Text war von Rammler. Es heisst dort: „Lauter berühmte Namen, die nichts Gemeines erwarten lassen, und keine Zusätze von Lobe bedürfen."

In fester Stellung und geachtet von allen Seiten, konnte es so Seyffarth unternehmen, einen eigenen Hausstand zu gründen. Am 7. März 1758 verheiratete er sich mit der Jungfer Regine Dorothea Gerlach, der dritten Tochter des verstorbenen Königlichen Postmeisters und Gerichtsnotars Carl Siegismund Gerlach in Beeskow[14].

Das Glück sollte nicht lange ungetrübt währen. Berlin wurde immer mehr in den siebenjährigen Krieg hineingezogen, und damit verschlechterte sich auch die Lage der Kapellmusiker. Hören wir, was Zelter über diese Zeit schreibt[15]. „Und was nur Künste heisst, musste entweder im Stillen gedeihen, oder unbemerkt in Kummer ersticken. Mit 300 Rthlr Gehalt in Kriegszeiten war schon nicht auszukommen, und durch die Einführung der Besoldungsscheine statt baaren Geldes, die gar keinen Cours hatten, stieg das Unglück - aufs höchste"[16]. Es herrschte wegen dieser Bezahlung eine grosse Erregung unter den Musikern, die, falls sie sich nicht durch Stundengeben über Wasser halten konnten, eine sehr schwere Zeit durchzumachen gezwungen waren. Nachdem der Krieg 1763 beendet war, setzte in Berlin wieder eine gesteigerte Konzerttätigkeit ein. Grossen Beifall errangen damals hauptsächlich die Mengisschen Veranstaltungen, die der weltlichen Musik gewidmet waren, und die Hausmannschen[17] Kirchenkonzerte. Hausmann selbst wurde der Vermittler Seyffarthscher Kirchenkompositionen. Die Aufführungen fanden in der St. Sebastianskirche in den Jahren 1767 und 1770 statt. Die Werke, die dort der musikalischen Welt mitgeteilt wurden, waren mehrere Seyffarthsche Kantaten. Doch schon aus früherer Zeit sind uns Kompositionen Seyffarths bekannt, die jetzt einer Auseinandersetzung bedürfen.

Vor allem sei folgendes festgestellt:

Trotz seiner heutigen Unbekanntheit muss Seyffarth als ein bedeutender Komponist angesprochen werden. Es ist daher notwendige Pflicht, den Namen Seyffarth dem geschichtlichen Dunkel zu entreissen. Diese Forderung muss um so nachdrücklicher erhoben werden, wenn man bedenkt, dass Männer wie Schale, Nickel-

---

[14] Trau-Register der St. Petrikirche, 1758, S. 3.

[15] Zelter: Carl Fr. Chr. Fasch, S. 15.

[16] Diese Besoldungsscheine hatten $^1/_5$ ihres Wertes und wurden bei Bezahlung schwer angenommen. Als der Krieg vorbei war, erwartete man, dass Friedrich der Grosse diese Verluste entschädigen würde. Als nichts dergleichen geschah, ging C. Ph. E. Bach aus Ärger darüber nach Hamburg.

[17] Hausmann war Kantor an der Sebastianskirche. Darüber und über seine Konzertveranstaltungen siehe Spenersche Zeitung 1767, Nr. 45, 47, 80, 92, 116, 131, 154 und 1770 Nr. 30, 81 und 117. Die letzte Notiz finden wir 1774, Nr. 99.

mann volle Beachtung gefunden haben, trotzdem sie in ihrer musikalischen Erfindung viel tiefer als Seyffarth stehen. Schon wenn man die wenigen bei Eitner genannten Werke durchsieht, ist man überrascht über die Schönheiten, die sich dort kundtuen. Man ist zuerst geneigt, diese Werke dem Augsburger Seiffert, dessen Name in vielen Varianten umhergeht, oder dem Berliner Schaffrath zuzuschreiben. Doch durch den Fund mehrerer Kantaten und eines Klavierkonzertes in der Bibliothek der Singakademie wurde es dem Verfasser überzeugend klar, dass wir es immer mit unserem Seyffarth zu tun haben, dies ist nicht nur stilistisch ganz eindeutig, sondern es stellte sich heraus, dass bei allen Varianten der Name Seyffarth durch das „farth" bzw. „a" immer ein gleichbleibendes, unterscheidendes Merkmal aufwies. Die geschichtliche Stellung Seyffarths ist so vollkommen gesichert. Trotzdem ist es bedauernswert, wenn die Zahl der jetzt vorhandenen Werke noch ziemlich gering anzuschlagen ist, zumal da bekannt ist, dass Seyffarth ein äusserst fruchtbarer Komponist war. Er war auf allen Gebieten zu Hause. Er hat ebenso Lieder, Kantaten, Menuette und Polonaisen wie Sonaten, Sinfonien, Violin-, Klavier- und Oboenkonzerte geschrieben. Während wir bei den anderen Gattungen wenigstens ein Exemplar auffinden konnten, so fehlt uns überhaupt jede Literatur von Violin- und Oboenkonzerten[18]. Da Seyffarth zu seiner Zeit ein bekannter und geschätzter Violinvirtuose war, ist dieser Verlust um so schmerzlicher.

Die Reihe der erhaltenen Kompositionen leiten Lieder ein. Die ersten sind bei Marpurg in der Sammlung: „Neue Lieder zum Singen" im Jahre 1756 erschienen. Den Beginn macht Nr. 1 (Der Tag der Freude überschrieben).

„Ergebet euch mit freyem Herzen"

von Hagedorn. Es ist musikalisch recht matt erfunden, und der lustige Ton wird schlecht getroffen. Stilistisch gehört es in die Berliner Schule, und erfüllt auch alle Forderungen, die die Berliner an das Lied stellten. Nach dem bei Sack Ausgeführten braucht hier nichts mehr hinzugefügt zu werden. Auch Nr. 5 mit der Überschrift: „Der verliebte Bauer" und dem Textanfang:

„Rühmt mir des Schulzen Tochter nicht"

hat Hagedorn zum Dichter. Hier werden mehr volkstümliche Töne angeschlagen. Dieses Lied muss aber auch als misslungen an-

[18] Der Registrator Wolff teilt in Marpurg: Hist.-Krit. Beyträge 1754, S. 411 mit, dass Seyffarth für die Zusammenkünfte der Musikübenden Gesellschaft „vortrefliche Violin- und Oboen-Concerte" verfertigt habe. Auch Hiller (Wöchentliche Nachrichten, X. Stück) spricht von vielen sehr guten Konzerten, die Seyffarth für die Violine und andere Instrumente gesetzt habe.

gesprochen werden, hauptsächlich wegen der ungeschickten Behandlung des Harmonischen. Der Fortgang von C-Dur nach E-Dur ohne irgendeine Vorbereitung wirkt im zweiten Teil mehr als gezwungen. Das Lied Nr. 17:

„Grosser Herren Röcke küssen"

ist harmonisch glatter gearbeitet[19]. Ossenfelder hat dazu einen reizenden Text geschrieben, der wohl einen Komponisten zur Vertonung anregen konnte. Doch für alle 3 Lieder ist zu sagen, dass Seyffarth der heiteren Anakreontik mit ziemlichem Ungeschick entgegentrat. Dies musste er wohl selbst eingesehen haben, denn die nächsten 2 Gesänge haben einen von Melancholie erfüllten textlichen Hintergrund, und sind deswegen auch musikalisch von grosser Schönheit. Das erste Lied ist aus der Sammlung Voss 1758, Nr. 11.

„Sinkt nur hin, ihr matten Hände"

und hat Sam. Gotth. Lange zum Verfasser. Das Gedicht ist von Todesahnungen erfüllt, was musikalisch prachtvoll zum Ausdruck kommt. Als Tonart wurde e-Moll gewählt. Der erste Teil besteht aus 8 Takten, die wiederholt werden. Der zweite Teil — 16 Takte — bringt eine feine harmonische Gliederung, die modulatorisch zuerst in zweimal 4 Takten, zuletzt in den 8 Schlusstakten zum Ausdruck kommt. Dieser Teilung entspricht auch eine melodische Sequenz, die zu Anfang dieser Abschnitte steht. Hierdurch ist ein feines symmetrisches Gefüge entstanden. Die Form ist so folgende:

I. e-moll—G-Dur
II. a-moll—h-moll—e-moll.

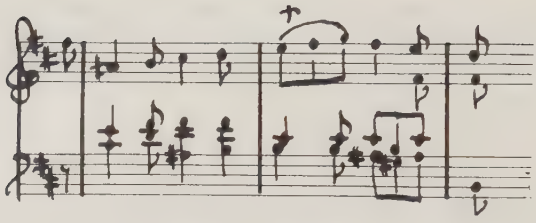
Auch das zweite Lied aus der Sammlung Breitkopf: Berl. Oden II, 1759 (Nr. 19)

„Beschützer meiner Schöne"

von dem Dichter Zachariä ist prachtvoll gestaltet. Der Inhalt des Textes ist wenig dazu angetan, ein so feines musikalisches Gewand darum zu tun. Das Ganze ist in einen zarten Moll gehüllt. Formal ist das Werk in 2 mal 4:8 Takten gegliedert.

---

[19] Trotzdem verdiente dieses Lied eine Veröffentlichung in den Musikbeiträgen bei Friedländer nicht, vielmehr dafür geeignet wären die zwei folgenden Lieder: Nr. 1 (Voss 1758) und Nr. 19 (Breitkopf: Berl. Oden, 1759, II. Teil).



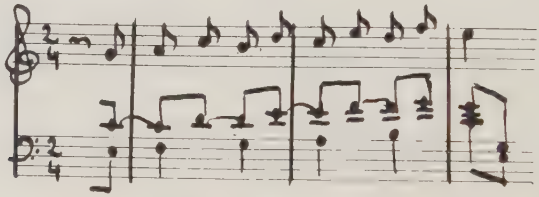
I. h-moll—fis-dur
II. D-dur—h-moll

Akkorde wie diese können heute noch durch ihre Eigenart reizen.

Mit dem letzten Lied „Die Antwort" (Mus. Allerley, 2. Sammlung, 15. Stück vom 28. Februar 1761) betritt Seyffarth wieder den Boden der Liebesgedichte und fällt so stark ab. Der Textanfang ist:

„Der Nachbarin Climene."

Als Dichter wird Lessing bezeichnet. Die musikalische Empfindung ist mässig, wenn auch harmonische Sonderheiten zu konstatieren sind. Als besondere Härten müssen zu der damaligen Zeit Septimengesänge wie diese



empfunden werden. Wenigstens erkennt man daraus, dass Seyffarth harmonisch herumexperimentierte, und mit diesen Problemen rang. In seinen Liedern erweist er sich so nicht als Formproblematiker wie etwa Sack, sondern er versucht ausschliesslich harmonisch Neues zu bringen. Dieser Tatsache werden wir noch öfters begegnen. Mit Ausnahme der Lieder: „Sinkt nur hin", und „Beschützer meiner Schöne" haben Seyffarths Odenkompositionen nur historischen Wert.

Als der nächsten Gattung haben wir uns mit Klavierwerken Seyffarths zu beschäftigen. Für ein hervorragendes Werk muss hier gleich zuerst eine Sonatine „per il Cembalo Solo" C-Dur gewertet werden. Erschienen ist diese Komposition in einer in der Preussischen Staatsbibliothek[20] aufbewahrten handschriftlichen Sammlung: „Auserlesene Klavierstücke von berühmten Meistern", welche im übrigen hauptsächlich Werke von C. Ph. E. Bach mitenthält.

[20] B. B. Signatur, Mus. ms., 38050.

Die Sonatine hat 3 Sätze: Allegretto, Andante und Allegro. Der erste Satz wird durch Repetitionszeichen in zwei Teile zerlegt. Der Aufbau desselben ist der leichten Sonatine entsprechend und bringt keine Sonatenprobleme. Doch werden Exposition, Durchführung und Reprise klar geschieden. Der formale Bau der Exposition, die bis zum Wiederholungszeichen geführt wird, ist folgender:

Koda

a b a b^1 | c |

Hierbei ist a ein viertaktiges Thema, an welches b als Seitenthema mit sechs Takten angeschlossen wird. Dieser Teil wird wiederholt, wobei aber b jetzt stark variiert ist und als selbständiger Abschnitt erscheint. Trotzdem ist die Verwandtschaft beider Teile durch die melodische Linie gegeben. C ist eine längere Koda, die sich allein auf 14 Takte erstreckt. Man wäre hier geneigt, einen neuen Teil anzunehmen und eine andere Gliederung durchzuführen, wenn nicht der Koda-Charakter so ausgesprochen wäre. Dieser letzte Abschnitt ist noch von besonderer Bedeutung. Liess der erste Teil mit der Form a b a b^1 die Vermutung aufkommen, dass wir es mit einem rondoartigen Aufbau zu tun haben, so weist der Koda-Abschnitt eine deutliche Wendung zur Sonatenform auf.— Die folgende Durchführung beginnt in der Dominanttonart G-Dur. Sie bringt keine Variierung oder Zerlegung und Umstülpung des thematischen Materials, sondern ergeht sich in modulatorischen Verschiebungen. Der Durchführungsteil besteht aus a, einem etwas veränderten b und einem verkürzten c. Die Reprise ist eine ziemlich genaue Wiederholung der Exposition. Allerdings erscheint nur einmal a b, und der Kodateil wird in den Dominantentonarten des ersten Abschnitts durchgeführt. Die Form des Allegrettosatzes ist so folgende:

					Koda	
Exposition C-Dur	a	b	a	b^1	| c |	1. Satz[21] C-Dur
Durchführung G-Dur	a_I	b_I			c_I	
Reprise C-Dur	a	b			c_{II}	

Das Andante steht in der Paralleltonart a-moll. Ihm ist die zweiteilige Liedform zugrunde gelegt. Der erste Abschnitt umfasst 16 Takte, welche in 2 mal 8 Takte zerlegt sind. Die beiden achttaktigen Perioden heben sich deutlich voneinander ab und sind auch thematisch verschieden gearbeitet. Allerdings liegt das thematische Schwergewicht in der ersten Periode, während die letztere

[21] Die lateinischen Zahlen bezeichnen Tonartenveränderung, die arabischen thematische Verwandtschaft.

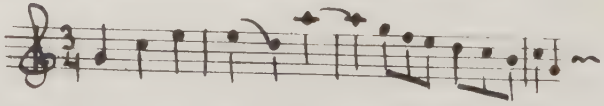
mehr einen Überleitungscharakter hat. Geschlossen wird C-Dur. Der zweite Abschnitt bringt einfach nur eine Reprise mit kleineren Veränderungen und leitet im weiteren Verlauf wieder zu a-Moll über.

	I. Periode	II. Periode	
I. a-moll	a	b	2. Satz
II. C-dur	a_I	b_I	a-moll

Das folgende Allegro ist ein typischer Rondosatz. Der erste Teil bringt zweimal hintereinander ein reizendes Hauptthema; der zweite Teil schaltet ein achttaktiges Zwischenspiel (Couplet) ein und lässt dann das Hauptthema in der Dominanttonart G-Dur wieder erklingen. Es folgt dann eine nochmalige veränderte — aus Zergliederung des motivischen Materials gewonnene — achttaktige Paraphrase, und das Hauptthema erscheint wieder zweimal in der Grundtonart C-Dur. Der dritte Teil ist ein Minore und steht in c-moll. Dieser Abschnitt wird von einem achttaktigen Nebenthema, das zweimal auftritt — das letzte Mal in der Oktave — ausgefüllt. Am Schluss steht ein Da capo, das eine Wiederholung des C-Dur-Teils fordert. Formal ist der ganze Satz folgendermassen gestaltet:

a—a	1. Teil	
b—a_V—c—a—a	2. Teil	C-Dur
d—d (Oktave)	3. Teil	Minore c-moll

Betrachten wir die ganze Sonatine auf ihren inhaltlichen Charakter hin, so kann die melodische Erfindung und das sichere Verarbeiten des thematischen Materials unser Erstaunen erregen. Ein Gedanke quillt so selbstverständlich aus dem anderen, die Melodik ist so flüssig gehalten, und das Ganze von solch frischem, heiterem Charakter, dass Berlin hierfür einen ungeeigneten Hintergrund abzugeben scheint. Schon das Hauptthema des ersten Satzes mit dem auftauchenden a ist ungemein reizvoll gestaltet:

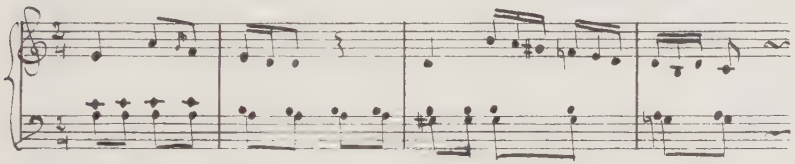


Von schöner Wirkung sind ebenso die Triolenläufe, die öfters auftauchen und wieder verschwinden und dazu beitragen, den lebhaften Charakter des ersten Satzes zu betonen. Im Gegensatz hierzu steht das Andante mit seinem schwermütigen, ausdrucksvollen Thema. Einen frohen Eindruck macht wieder das Allegro mit dem scharf punktierten Rhythmus, der folgendes Aussehen hat.

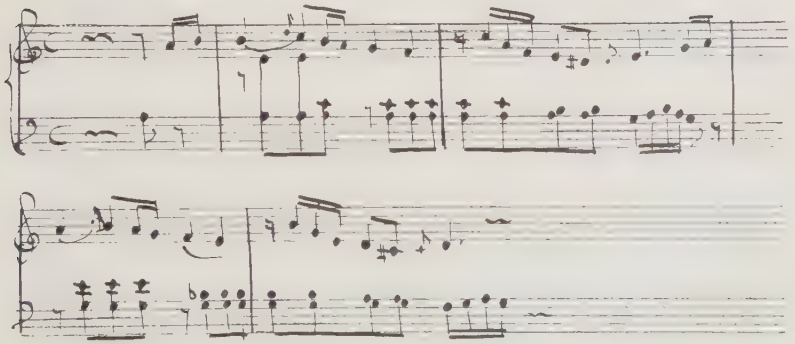
Das Minore steht in schöner Kontrastwirkung zu den beiden anderen heiter dahineilenden Zeilen.

Seyffarth erweist sich so in dieser Sonatine als ein feinfühlender, hochtalentierter Komponist. Die Sonatine ist von flüssiger Reinheit und Klarheit und steht so abseits von den Gefühlsausbrüchen der Mannheimer Komponisten. Eine kurze Gegenüberstellung von Kontrastwirkungen wird vermieden. Der oben behandelte Mollteil des dritten Satzes bringt diesen Gegensatz in einem längeren abgeschlossenen Teil. Andererseits kann C. Ph. E. Bach nur in beschränktem Masse als Vorläufer betrachtet werden. Vor allem kontrastiert C. Ph. E. Bachs verschnörkelter, mit Verzierungen beladener Stil seltsam zu dieser flüssigen Heiterkeit. Solche kleine motivische Ähnlichkeiten wie die zwischen unserm Andante und dem Allegro der Bachschen a-moll Sonatine[22]

Seyffarth: *Andante*



C. Ph. E. Bach: *Allegro*



[22] 3. Sonatine aus der in Leipzig und Berlin 1734 und 1744 erschienenen Sammlung von 6 Sonatinen fürs Klavier. (Wotquenne, S. 20, Nr. 64.)

sind als rein äusserlich anzusprechen, zumal ihre Stellung und Behandlung verschieden ist. Für Seyffarth ist dieses Thema der Hauptgedanke des zweiten Satzes, während es bei Bach nur als flüchtig berührter Nebengedanke erscheint. Auch in formeller Hinsicht kann man von keinem grossen Einfluss Bachs auf Seyffarth sprechen. Wenn wir die in Leipzig 1734 und Berlin 1744 erschienenen „6 Sonatinen fürs Klavier" von C. Ph. E. Bach mit dem vorliegenden Seyffarthschen Werk vergleichen, so kommen wir zu verschiedenen Ergebnissen. Bei Bach werden wir keinen Anfang a b a b^1 finden. Ebensowenig wird der Kodateil derartig für den durchführungsartigen Abschnitt zur Verarbeitung herangezogen. Vor allem ist die formale Gliederung viel reichhaltiger und beziehungsvoller. Auch gibt der zweite Teil bei den langsamen Sätzen keine einfache Wiederholung (wie bei unserem Andante) des ersten. Dass die einfache Art des Gegenüberstellens von Themen bei dem Seyffarthschen Rondo keine Beziehungen zu dem grossartigen, aus einem Grundthema abgeleiteten Bachschen Rondobauwerk aufweist, ist wohl klar ersichtlich. Auch die thematische Arbeit ist eine andere. Bach entwickelt das zweite Thema aus dem ersten heraus; in der Durchführung zerlegt er einzelne Teile und beleuchtet sie in mannigfacher Weise. Anders Seyffarth: er übt den alten Brauch, in der Durchführung melodisch weiterzuspinnen und die Hauptgedanken aneinanderzureihen. Seine Seitenthemen — oder mehr oder weniger zweiten Themen — stehen dem ersten gegenüber. — Gewiss ist auch Bach Seyffarth in verschiedenen Dingen vorbildlich gewesen. Vor allem hält Seyffarth an der Bachschen Dreisätzigkeit der Sonate fest. Weiter ist der erste Satz in Exposition, Durchführung und Reprise gegliedert. Ebenso wäre hier die gegensätzliche Stimmung zu nennen, die zwischen Allegro- und Adagiosätzen zum Ausdruck kommt. Über diese Kardinaldinge hinaus geht Seyffarth eigene Wege. Da diese Sonatine einen einmaligen Typ in den heute noch vorhandenen Kompositionen Seyffarths darstellt und so als einziges Produkt einer bestimmten Schöpfungsperiode zu werten ist, bestehen Schwierigkeiten, mit Sicherheit andere Einflüsse geltend zu machen, bzw. eine Entwicklungslinie herauszuschälen. Soweit es sich rechtfertigen lässt, könnten die Faschschen Kompositionen, deren klarer und gehobener Stil gewisse Ähnlichkeiten mit der Sprache der Sonatine aufweist, als Einflussquellen gedient haben. Um hier die Grenzen genau abwägen zu können, müsste die Berliner ausserbachsche Sonate einer systematischen Untersuchung unterzogen werden. —

In der zitierten Berliner Sammlung sind der Sonatine noch drei Menuette und eine Gavotte angehängt. Trotzdem keine be-

sondere Namensnennung vorliegt, sind dies höchstwahrscheinlich Seyffarthsche Werke. Denn erst die nächstfolgende Komposition ist mit der Überschrift „Von König Friedrich 2" versehen. Die beiden ersten Menuette in D- und A-Dur gehören offenbar zusammen, das dritte ist breiter gestaltet und steht in E-Dur. Die Gavotte C-Dur fällt ganz aus dem Rahmen heraus. Die Menuette haben die uns schon von Sack her bekannte Form. Es sind kurze Stücke, zweiteilig gehalten mit gewöhnlichen 8- oder 16-taktigen Perioden. Für Seyffarth charakteristisch sind wieder die Sprünge in der Melodiestimme. Fein empfunden ist das zweite Menuett mit dem wechselvollen Gesang des Themas in der Melodie- und Baßstimme. Diese Stimmführung ist bei dem dritten Menuett noch schöner ausgestaltet und zu einem wahren Frage- und Antwortspiel erhoben. Dieses Werkchen ist die schönste Tanzkomposition, die uns von Seyffarth erhalten geblieben ist. Die Gavotte ist — wie gewöhnlich — zweiteilig gehalten und steht im üblichen Allabrevetakt. Der erste Abschnitt besteht aus einem Thema von 4 Takten, das etwas variiert wiederholt wird. Dieses Thema wird im zweiten Abschnitt weiter verändert und moduliert, und beschliesst den Satz in der Anfangsform. Der Bau der Gavotte ist so folgender:

$$a \quad a^1 \; : \Big\| \; a^2 \qquad a^3_V \; a \; \Big\|$$

In musikalischer Hinsicht steht dieses Werk leider nicht über dem Durchschnitt.

Bekannt sind uns noch zwei Menuette und eine Gavotte aus der Sammlung M S P 295 der Preussischen Staatsbibliothek Berlin. Das erste Menuett in a-moll wäre wegen seiner ausdrucksvollen Sprache hervorzuheben. Die Gavotte ist gegenüber der gleichmässigen Form der oben behandelten differenzierter gestaltet

$$a \quad a \; : \Big\| \; b_V \quad b^1_V \; \Big\| \; \text{D. c.}$$

Merkwürdig ist hierbei das Dacapo, das eine dreiteilige Form einschliesst und statt eines a das doppelte a a nochmals erklingen lässt. Alle drei Kompositionen stehen tonal in bestimmten Beziehungen zueinander (Gavotte A-Dur — I. Menuett a-Moll — II. Menuett A-Dur). — Ein Balletto aus Marpurg: Raccolta 1756, II. Partita ist als letzte Tanzkomposition — der chronologisch der erste Platz gebührt — anzuführen. Es besteht aus 3 kleinen Abschnitten, die musikalisch zweitaktig gegliedert sind. Der erste Teil hat einen Einleitungscharakter und bringt wuchtige Eingangs-

noten. Dem zweiten Abschnitt ist ein daraus abgeleitetes Thema zugrunde gelegt, das zuerst zweimal in A-Dur und zweimal in D-Dur erklingt. Geschlossen wird mit dem etwas veränderten Eingangsmotiv. Der dritte Teil ist eine viertaktige angehängte Koda. Formal ergibt sich folgendes Bild:

a = 2 Takte,	Oktaven →	Gr.	Koda			1. Teil D-Dur
a	a	a	a			
b = 2 Takte	Okt.					2. Teil A-Dur
b_V	b_V b_I	b_I	a	a_I		
C (4 Takte)						3. Teil D-Dur

Musikalisch ist das Balletto frisch empfunden.

Hiermit sind sämtliche Seyffarthsche Kompositionen für die Tanzmusik, die heute noch erhalten sind, behandelt worden. Wenn man bedenkt, dass Seyffarth die Tänze für die königlichen Bühnen zu komponieren hatte[23], und weiter, dass sein Ruf als geschickter Tonkünstler gerade in diesem Sujet weit verbreitet war, so ist dieser Materialverlust aufs tiefste zu bedauern[24]. Hiller[25] sagt von Seyffarth, dass er „für die theatralische Tanzmusik sehr viel Gutes" gesetzt habe. Bei anderer Gelegenheit spricht Hiller[26] aus, dass Seyffarth in Berlin zu den besten Komponisten unserer Zeit „im choraischen Styl" gehört. Auch von andern Zeitgenossen wird Seyffarth sehr geschätzt. Diese Lobeserhebungen aus kompetentem

---

[23] Die Angabe Schneiders (Geschichte der Berliner Oper, S. 96), dass Janitsch bis 1763 die Musik zu den Redouten zu komponieren hatte, ist somit falsch.

[24] Trotz vieler Bemühungen und Anfragen bei den zuständigen Stellen ist es nicht gelungen, mehr Material aufzutreiben.

[25] Hiller: Wöchentliche Nachrichten 1766, S. 76/77.

[26] Hiller: Wöchentliche Nachrichten, 17. Stück, S. 132 unter „Rezept Tänze zu componieren." Hier werden bei der Beurteilung von 24 Spies- und Späthische Dänze" Ausführungen gemacht, die heute noch höchst aktuell erscheinen. Wenn Hiller folgendes Rezept angibt:

1. Nehmet einen Grundakkord nach Belieben an, z. B. g, h, d,
2. Setzet dazu den Akkord der Quinten z. B. d, fis, a,
3. Bringet den Grundakkord wieder hintendrein,
4. Thut dieses wenigstens viermal, so habt ihr die ganze Harmonie eines Tanzes vor euch.
5. Sehet nun darauf, dass eure Melodie mit diesen Akkorden einigermassen übereinkomme, theilt sie in der Mitte von einander; setzet das Wiederholungszeichen dazwischen, und am Ende hinzu, so ist der Tanz fertig,

und so die Mittelmässigkeit ironisiert, und dann weiter ausführt, dass Spies und Späthe nicht die einzigen seien, „die uns die Ohren mit solchen monotonischen Leyerstücken belästigen", so fühlt man sich lebhaft in unsere Zeit versetzt.

Munde beweisen deutlich, welche Kunstfertigkeit unser Meister auf dem Gebiete der Tanzmusik besessen hat, und lassen ihn darin als grossen Künstler erscheinen.

Den Übergang zu den Orchesterkompositionen bildet ein Klavierkonzert D-Dur. Für die Beliebtheit dieses Werkes zeugt, dass es uns noch in 3 Exemplaren erhalten geblieben ist (Preussische Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 20776, $\frac{20776}{1}$ und Bibliothek der Singakademie Z D 1565[a]). Die Eintragung „Concerto 34", die dieses Werk auf allen Stimmen trägt, ist hier wohl keine Opuszahl, sondern eine alte Bibliothekssignatur. Die Entstehungszeit der vorliegenden Komposition ist leider unbekannt. Die Besetzung des Orchesters besteht aus 1. und 2. Oboen, 1. und 2. Cornet in D, 1. und 2. Violinen; Viola und Bass. Der Klavierpart ist mit „Cembalo Concertato" überschrieben. Eine Bezifferung trägt nur der Cembalo-Bass, soweit derselbe nicht bei solistischen Stellen ausgesetzt ist. Das äussere Bild bringt so keine Überraschungen.

Anders steht es mit dem inneren Leben, das diesem Klavierkonzert entströmt. Der heiteren Klarheit der Sonatine ist eine mit grossem Schwung und Elan geschriebene Tonsprache gewichen. Alles ist im Fluss, ein Thema nach dem anderen eilt dahin, verschwindet in dem Trubel und taucht wieder auf. Sofort springt jedem der grosse Einfluss C. Ph. E. Bachs in die Augen. Dass auch die Italiener dabei Paten gestanden haben, ist bei dem Einfluss der Vivaldi und Tartini auf das norddeutsche Klavierkonzert selbstverständlich. Dem Komponisten Vivaldi entspricht vor allem der formale Aufbau der einzelnen Sätze[27]. Ein recht italienisches Dreiklangsthema leitet den ersten Allegrosatz ein. Nach Verlauf von acht Takten erfolgt ein Halbschluss, dem sich eine zweite gesonderte Themengruppe anschliesst. Sie moduliert nach verwandten Tonarten, um in kräftiger Kadenzierung in der Tonika zu schliessen. Das Cembalo setzt mit einem zweiten Thema solo ein, das mit seinem etwas melancholischen Charakter in schöner Kontrastwirkung zu dem lebhaften Hauptthema steht. Dieses wird dann vereint nochmals gebracht und die Durchführung nimmt ihren Anfang. Sie bringt eigentlich keine Zerteilung, Umwandlung oder Spaltung des thematischen Materials, sondern beschränkt sich hauptsächlich auf eine modulatorische Variierung. Innere Konflikte werden nicht ausgetragen. In der Durchführung, die verhältnismässig lang gehalten ist, erscheinen immer wieder ab-

[27] Über den Vivaldischen Konzerttypus siehe Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts.

wechselnd die beiden Themen, hier und da offen hervortretend, manchmal auch durch gebrochene Akkordfiguren verdeckt. Eine breit angelegte Sechzehntelkadenz im Cembalo leitet zur Reprise zurück, die verschiedene Kürzungen erfährt. Wollte man zur Analyse dieses Satzes für das Hauptthema ein H, für den Nebengedanken ein N und für das zweite Thema, das nur in Verbindung mit dem Solo vorkommt, ein S einführen, so ergibt sich folgendes Bild:

H Tutti D-dur (Cad. V.) - N (modul. Schluss auf I) - Solo - H (Tutti D-dur) - N (T. D-dur, Schluss V)	Exposition
$Solo_V$ (mod.) H Tutti *A-dur* - S(e-moll) - H Tutti D-dur - Solo (mod.)	Durchführung
H Tutti D-dur - N (mod.) - Solo - N(Tutti mod. Schluss auf I)	Reprise

Vergleichen wir dieses Schema mit der Scheringschen Analyse eines Vivaldischen Violinkonzerts, so ist die Abhängigkeit Seyffarths von Vivaldi ganz augenscheinlich. Schlägt nun Seyffarth in formaler Hinsicht keine neuen Bahnen ein, so ist die harmonische Behandlung des Satzes durch kühne Akkordbildungen ausgezeichnet. Bezeichnend ist eine gewisse Vorliebe für verminderte Akkorde. Überhaupt ist der durchführungsartige Teil reizvoll gestaltet. Seyffarth versteht es, durch immer neu auftretende eigenartige Wendungen stark zu fesseln. Gewiss ist dies nicht die Durchführungskunst C. Ph. E. Bachs, die hier zum Ausdruck kommt. Bachs Einfluss findet sich in der ganzen Art, Periodenabschlüsse durch Triolenbildung zu verbreitern, und das Passagenwerk richtig anzuordnen. Bachisch ist die dramatische Wucht und Geschlossenheit des ganzen Satzes, die feurige Thematik und das schöne Wechselspiel zwischen Orchester und Soloinstrument. — Durch kurz hintereinander auftretende pp, p, mf, f und ff Vortragsbezeichnungen kommt schon rein äusserlich die leidenschaftlich-subjektive Sprache dieses Satzes zum Ausdruck. Dynamische Angaben (crescendo usw.) fehlen allerdings noch.

Die Behandlung der Einzelinstrumente wird frei durchgeführt. Auch die Cornette begnügen sich nicht damit, Füllstimmen abzugeben, sondern arbeiten kräftig thematisch mit. Den orchestralen Hintergrund gibt manchmal nur ein Instrument durch Spielfiguren ab, wodurch der Orchesterpart eine reizvolle Auslegung findet. —

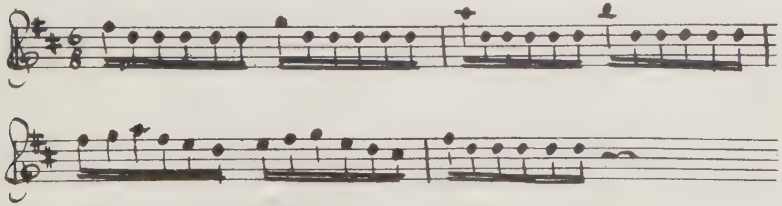
Dem Vivaldischen Schema Allegro—Adagio—Allegro entspricht der zweite Satz mit der Bezeichnung „Adagio ma non

troppo". Die Form ist gegenüber der des ersten Satzes verschieden. Bezeichnend für den Einfluss Bachs ist die Wahl der dreiteiligen Liedform. Überhaupt weist der Mittelsatz norddeutschen Geist auf. Schering sagt: „in den Adagien empfindet C. Ph. E. Bach als Deutscher, in den Allegros als Italiener". Dasselbe gilt hier für den stark von Bach abhängigen Seyffarth. Ein charaktervolles Thema von echter deutscher, tiefer Empfindung steht am Anfang des Satzes, der in G-dur geschrieben ist. Das Cembalosolo verzichtet auf ein eigenes Thema und wiederholt den Anfangsgedanken mit einigen Veränderungen. Es folgt darauf eine Tuttiwiederholung in der Dominantentonart, der sich das Solo, erweitert durch ein paar harmonische Sequenzbildungen, anschliesst. Die Reprise beginnt nicht mit dem Tutti, sondern mit dem Solo, ist aber sonst ziemlich gleichartig gestaltet. Der ganze Satz hat also folgende Struktur:

H Tutti - H Solo
H_V Tutti - $(H)_V$ Solo
H_I Solo - $(H)_I$ Tutti

Man kann auch in diesem Satz von mehr oder weniger heraustretenden Seitengedanken sprechen. Ein ausgesprochenes Gegenthema fehlt aber — wie schon gesagt — im Gegensatz zum ersten Satz vollständig. Auffallend ist die Kürze des ganzen Adagios. Gegenüber Bach ist der Mangel einer Solokadenz bemerkenswert, die den Bachschen Reprisen eine grössere Breite gibt. Diese Dinge ausgenommen ist der Mittelsatz genau der gewöhnlichen formalen Anlage eines Bachschen Adagios nachgebildet. Unser Adagio offenbart durch seine zarte Schönheit ein empfindungsvolles Herz und eine nicht gewöhnliche melodische Begabung.

Im letzten Allegro ist die Stimmung wieder völlig umgeschlagen. Sprudelnde Figuren durcheilen den Satz und lassen den italienischen Rausch vorüberziehen. Überall herrscht ungemischte Freude und ausgelassene Heiterkeit. Die Gegensätze des ersten Satzes und die in sich gekehrte beschauliche Ruhe des zweiten Satzes finden hier in gehobener Lustigkeit ihren Ausgleich. Bezeichnend für das pulsierende Leben im Allegro sind folgende Figuren,



die wir noch später in ähnlicher Form bei anderen Werken antreffen werden.

Gleich besonders auffallend ist die breite chromatisch geführte Exposition dieses Satzes. Das leicht dahin geworfene Hauptthema erfährt eine Bereicherung durch mehrere angeschlossene Seiten- und Nebengedanken. Das Solo wiederholt in leichter Variation den ganzen Teil und lässt darauf ein verkürztes Tutti in der Dominantentonart folgen. Die Exposition ist damit geschlossen. Das letzte Tutti in Parallel- oder Dominantentonart zu wiederholen war eine bei Bach übliche Gepflogenheit (a-moll-Konzert, Paralleltonart). Die Durchführung beginnt mit dem Solo in A-Dur, bringt wieder ein verkürztes Tutti und ein modulierendes Solo. Ziemlich rasch wird zur Reprise übergeleitet, welche gegenüber der Exposition zusammengedrängt ist. Die Analyse des Allegro ist folgendermassen:

H Tutti D-dur - H Solo (var.) - H_V Tutti (verk.)	Exposition
H_V Solo (A-dur) - H Tutti (verk. h-moll) - H Solo (verkürzt u. mod.)	Durchführung
H Tutti (D-dur, verk.) - H Solo (verk., mod.) - H Tutti (verk.)	Reprise

Betrachtet man den letzten Satz des a-moll-Konzerts von C. Ph. E. Bach, so wird man eine fast genau formale Übereinstimmung konstatieren können. Wenn auch für beide Komponisten in gewissem Sinne das italienische Vorbild bindend war, so ist doch innerhalb dieses Rahmens eine Neigung Seyffarths zu Bach festzustellen. Konsequenter wäre es wenigstens gewesen, auch den dritten Allegrosatz ganz im Sinne Vivaldis zu schreiben.

Hiller[28] sagt, Seyffarth habe auch „sehr gute Violinkonzerte" komponiert. Leider ist uns kein Werk erhalten. Es ist aber klar, dass unser Meister dadurch eher in engere Beziehung zu dem eigentlichen Violinkomponisten Vivaldi kam als zu C. Ph. E. Bach. Beide haben aber im vorliegenden Klavierkonzert Paten gestanden, und als Einflussquellen gedient. Diesen Tatsachen konnten wir auf Schritt und Tritt begegnen.

Eine Sinfonie in F-Dur ist uns als nächstes Werk erhalten geblieben[29]. Die Besetzung derselben ist 1. und 2. Violine, Viola, Violoncello und Bass, und somit ziemlich bescheiden. Die

[28] Hiller: Wöchentliche Nachrichten 1766, S. 76/77.

[29] Diese Sinfonie befindet sich in der Bibliothèque du Conservatoire Royal, Bruxelles und ist durch die Liebenswürdigkeit des Herrn van den Borren dem Verfasser zur Benutzung überwiesen worden.

Sinfonie erscheint hierdurch, und auch in andern Dingen, als ein Jugendwerk. Vor allem ist das italienische Element noch stark im Hintergrund, und bestimmte Züge der Berliner Schule treten stärker hervor. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist gleich zuerst das starke Umbiegen des leichtfertig beginnenden Themas nach straff geführten Tönen. Auf eine ausgesprochene Durchführung wird Verzicht geleistet, die Form ist, obgleich kein Wiederholungszeichen vermerkt ist, zweiteilig. Der erste Satz besteht aus einem grösseren Abschnitt, der im späteren Verlauf durchführungsartig behandelt ist, und seiner verkürzten Reprise. Die schematische Darstellung würde, wenn man für bestimmte Melodietypen Zeichen einführte, so aussehen:

I a b c d e
II a c e

Ein zweites Thema ist nicht vorhanden. Zu bemerken sind Aufsätze zu einer imitatorischen Behandlung. Auch das Verzierungswesen spielt eine gewisse Rolle. Im ganzen ist das Allegro gehaltvoll und interessant gearbeitet.

Dem Andante, das in f-moll steht, ist eine dreiteilige Form zugrunde gelegt. Der erste Teil bringt das Hauptmotiv mit kleineren Seitenthemen und einer chromatischen Fortspinnung, der zweite Abschnitt beginnt in derselben Tonart den ersten Teil verkürzt und variiert vorzutragen, und der dritte Abschnitt hat eine ähnliche Anlage mit noch stärkerer Verkürzung. Musikalisch ist das vorliegende Andante ein ergreifender Gesang voll grossem Pathos. Harmonische Kühnheiten überraschen den Hörer, der manchmal nicht den Eindruck los wird, dass die Farben doch zu dick aufgetragen sind.

Der letzte Satz, ein Allegro, hat eine ähnliche Form wie der erste. Ein Unterschied besteht nur darin, dass die Anlage noch kürzer und gedrängter ist. Wieder mangelt es an einer abgehobenen Durchführung. Musikalisch ist der Satz ziemlich inhaltlos und nichtssagend. Es versteht sich von selbst, dass die Stimmung wieder umgeschlagen ist. Froh und aufgeregt eilen die Töne dahin, täuschen aber nicht über eine gewisse Leere hinweg. — Die vorliegende Quartettsinfonie ist ein echtes Kind der norddeutschen Schule. Charakteristisch dafür ist die Vollstimmigkeit des Orchesters, in welchem die einzelnen Instrumente keine Füllstimmen abgeben, sondern höchst selbständig behandelt sind. Hierher gehört noch die schon erwähnte, gesteigerte Imitationstechnik. — Als Vorbilder standen Seyffarth die zwei Sinfoniemuster[30] der Gebrüder

[30] Siehe Max Flueler: Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Grossen, Berlin 1908.

Graun zur Verfügung. Karl Heinrich Grauns Art, die ihr bestimmtes Merkmal — hauptsächlich in den Opersinfonien von 1740/50 — durch den Gebrauch italienischer Themen und einer dreiteiligen Formanlage (Exposition, Durchführung, Reprise) der ersten Sätze erhielt, kommt hier nicht in Betracht. Seyffarth scheint vielmehr von Joh. Gottl. Graun angeregt worden zu sein. Dieser bevorzugte teilweise eine Zweiteiligkeit der ersten Sätze. Wenn er hierbei Durchführungen gebrauchte, so bestanden sie gewöhnlich nur aus einer kurzen Transposition ohne Verarbeitung und Entwicklung des Materials. Auch das Kopfthema des ersten Allegros — überhaupt Seyffarths charaktervolle Thematik — weist auf J. G. Graun hin.

Leider kann man bei dieser Sinfonie nicht die interessanten Mitteilungen Gerbers[31] über Seyffarths Manier, „in der viele Laune herrscht, die an das Komische grenzt", zur Untersuchung verwenden, da sie hier jeder Grundlage entbehren. Gerber berichtet dort, dass unser Meister „sehr gerne male. So pflegt er den mehresten seiner Sinfonien eine Vorrede oder eine Beschreibung desjenigen, was er darinne habe ausdrücken wollen, vorzusetzen. Ich erinnere mich noch einer derselben, worinnen er sagte: ‚dass als er sich gesetzt hätte, um diese Sinfonie zu schreiben, er von einem heftigen Schnupfen auf einmal sey überfallen worden, so, dass er ununterbrochen fort habe niessen müssen'. Dies hatte ihm Gelegenheit gegeben, die zweyte Violin durch den ganzen ersten Satz niessen zu lassen, oder vielmehr es einem Niessenden nachmachen zu lassen." Die Verantwortung für die etwas unglaubwürdig erscheinende Begebenheit muss man Gerber überlassen. Dass die ganze Beurteilung des gern „malenden" Seyffarths durch Gerber nicht aus der Luft gegriffen war, beweist eine 1814 erschienene Notiz in der Leipz. Allg. Mus. Zeitung[32], wo es heisst, „Gabr. Seyffarth zeichnete sich zu seiner Zeit als Komponist durch seinen Hang zur musikal. Malerey aus." Es ist bedauernswert, keine Probe dieses Seyffarthschen Könnens zu besitzen, zumal da sie uns einen Einblick in eine neue Seite seines Wesens gewährt hätte.

Wir kommen jetzt zur Besprechung der Kirchenkantaten. Vor allem müssen wir wieder verlorengegangene Werke konstatieren. So fehlt uns gleich eine Kantate „Aufs Fest der Auferstehung Christi", welcher nach der Spenerschen Zeitung[33] am ersten und dritten Ostertage vormittags, im Jahre 1767, in der Sebastianskirche ausgeführt wurde. Auch „das Stück aufs Fest der Heimsuchung Mariä

[31] Gerber: Lexikon der Tonkünstler 1790/92, S. 506/07 unter „Seyffarth".
[32] Leipziger Allg. Mus. Zeitung, 1814, 16. Bd., S. 876.
[33] Spenersche Zeitung 1767, Nr. 45 und 47.

nach der Composition eines geschickten Meisters (?), welches am dritten Sonntage nach Trinitatis in der Sebastianskirche in den Hausmannschen Konzerten gespielt wurde[34], scheint höchstwahrscheinlich von Seyffarth zu sein. Dies geht aus ähnlichen anonymen Anzeigen bei späteren Konzerten, wo die Autorschaft des Komponisten Seyffarth nachgewiesen ist, hervor. Zwischen beiden scheint so eine feste Verbindung bestanden zu haben. Zu nennen wären auch noch die „Kirchenmusiken" vom 2. August 1767, vom 1. September 1767, vom 8. Juli 1770 („von einem sehr geschickten Capellmusico" heisst es hier) und vom 30. September 1770, welche wohl alle Seyffarth zum Komponisten haben und verlorengegangen sind. Auch eine bei Ledebur[35] genannte „Trauermusik auf den Tod des Predigers Reinbeck", welche am 24. November 1782 in der Sebastianskirche aufgeführt wurde, konnte nicht ermittelt werden.

Als erstes überliefertes Kantatenwerk ist die mit „In festum Pentecostes" überschrieben, aus dem Jahre 1756 stammende Komposition zu nennen. Das Werk, welches in der Bibliothek der Singakademie unter der Signatur Z D 1566 b aufbewahrt wird, beginnt mit den Worten:

„Schmücket das Fest"

und ist für ein grosses Orchester eingerichtet. Der Orchesterpart besteht aus erstem und zweitem Clarino[36], einem Prinzipal[37], Tympana, erster und zweiter Violine, Viola und Orgel.

Den Beginn macht, wie üblich, ein Chor, dem eine kurze Orchestereinleitung vorangeht. Sie dient nicht nur im vorliegenden Falle, sondern überhaupt einer gedrängten Aufstellung des ganzen thematischen Materials. Zuerst setzt ein leichtes, einfaches Thema von 4 Takten ein, dem ein weiteres 4-taktiges Seitenthema angehängt ist. Es folgt eine kleine Fortspinnung und eine kurze Koda, und die Einleitung ist beendet.

Der Chorteil bringt das thematische Material zur grösseren Entfaltung und verarbeitet es. Zum Schluss nimmt wieder kurz das Orchestersolo das Wort. Formal ist der Satz zweiteilig gebaut und gibt folgendes Bild:

---

[34] Spenersche Zeitung, Nr. 80 vom 4. Juli 1767.
[35] S. 546 unter Seyffarth.
[36] Hohe Trompeten.
[37] Tiefe Trompete.

I. a — a^1 (Fortspinnung mit Koda) \ a (Chor) (erweitert) — a^1_V

Orchestereinleitung

II. a_V (erweitert, mit a^1 gemischt) -a- a^1 (Fortsp. Koda)

Orchester

Die musikalische Gestaltung in dem „Chor" gibt uns schon die Überzeugung, dass die ganze Kantate auf der Linie liegt, die mit der Sinfonie F-Dur begonnen hat. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht die abgehobene eingeschnittene Themenbildung und die imitatorische Behandlung, die der Abschnitt a^1 immer wieder erfährt. Weiter verdient die Berliner Art, Seitenthemen zu modulieren oder modulatorisch fortzuspinnen, hier Beachtung.

Im weiteren Verlauf kommen die Solisten zu Gehör. Ein kleines Sopranrezitativ leitet jetzt zu einer schön angelegten Sopranarie über, der die dreiteilige Dacapo-Form zugrunde gelegt ist. Die alte kontrapunktische Kunst findet hier in dem Reichtum von Imitationen und Umkehrungen ihre Auferstehung. Die Arie ist von tiefer Empfindung getragen und steht in wohltuendem Gegensatz zu der wenig ausdrucksvollen oberflächlichen Sprache, der sich die Berliner im allgemeinen in ihren Kirchenkompositionen bedienen. — Die Gliederung unserer Arie ist nach den bekannten älteren Mustern durchgeführt. Es besteht ein — durch ein Zwischenspiel getrennter — zweiteiliger Hauptsatz, ein Mittelsatz auf einem neuen Text und ein Dacapo des Hauptsatzes. Der erste Teil des Hauptsatzes schliesst, wie üblich, in der Dominantentonart — hier fis-moll — ab, der zweite Teil trägt durchführungsartigen Charakter.

Die Höhe der Sopranarie wird in den folgenden Teilen der Kantate nicht eingehalten. Es folgt in der gewöhnlichen Anordnung ein zweiteilig (8:16 Takte) gehaltener Choral, dann schliesst sich ein Bassrezitativ mit einer Bassarie an, die in liebenswürdiger Anspruchslosigkeit dahineilt, jedoch nicht über eine gewisse Leere hinwegtäuschen kann — formal ebenso angelegt ist wie die Sopranarie — und das ganze Werk endet mit einem einfachen, wieder zweiteilig geführten (8:8 Takten) Choral. Auch für die letzten Abschnitte der Kantate seien die ansprechenden, kurzen Themen, mit ihren modulatorisch abgestuften Seitenmotiven hervorgehoben. Alles in allem haben wir es mit einem Werk zu tun, das in geschickter Art den Berliner Einflüssen nachgegeben hat. In den Allegrosätzen wird mehr oder weniger dem besseren Italienertum — gewöhnlich nur in der Auswahl der Thematik — Tribut gezollt. Die weitere Behandlung ist öfters imitatorisch und weist J. G. Graunsche Einflüsse auf. Die Rezitative zeigen Empfindung für richtige Deklamation; die Arien sind lyrisch, ohne dramatische Akzente gehalten. Vermisst werden gewisse tonartliche Beziehungen zwischen den einzelnen Tei-

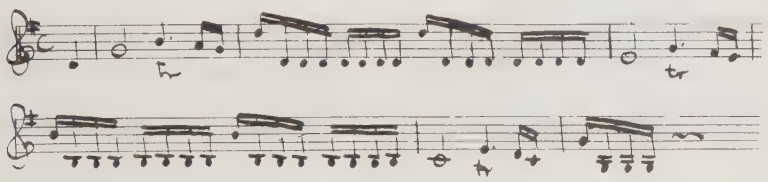
len des Werkes. Eintönig wird bald D-Dur, bald h-moll als Tonart gewählt. Ihre Anordnung (D-Dur, A-moll, h-moll, D-Dur, D-Dur in grossen Zügen) weist kein Gefühl für symmetrischen Bau auf. Der Charakter der ganzen Kantate ist durch die Berliner Art, — hauptsächlich in den Kirchenwerken — zarte und gefühlvolle Töne anzuschlagen und Konflikte zu vermeiden, bestimmt. K. H. Grauns „Tod Jesu" war das Muster für diese Art musikalischer Farbenmischung. Unsere, ein Jahr später komponierte Kantate, hat *dieselben* Züge empfindsamen Ausdrucks und milder Tongebung an sich.

Das nächste Werk ist mit „In Festo Michael" überschrieben und beginnt mit den Worten

„Ein Gnadenreiches Wort"[38].

Diese Kantate trägt die Eintragung „di Seiff 1766" und „di Seyff 1771". Da wir aus der Spenerschen Zeitung wissen[39], dass „die Cantate auf das Michaelfest" erst am 27. September 1767 uraufgeführt wurde, scheint so die Jahresangabe 1766 die Entstehungszeit des Werkes, 1767 die erste und 1771 die zweite Aufführung anzugeben.

Neben der bei der ersten Kantate genannten Orchesterbesetzung sind noch 1. und 2. Oboen hinzugetreten. Den Anfang macht hier ein längeres Orchesterstück, das mit „Intrada" bezeichnet ist. Es folgt dann die gewöhnliche Anordnung von Sopran- und Bassarie, Chor und Choral. Gegenüber dem oben besprochenen Werk ist diese Kantate lebhafter und bewegter gehalten. Bemerkenswert in dieser Hinsicht sind die springenden Sechzehntel der Bassarie, deren Aufgeregtheit schon in dem vorangegangenen Rezitativ kräftig genährt wurde. Das Thema erinnert



[38] Bibliothek der Singakademie, Z. D. 1566 n.

[39] Die Anzeige in Nr. 116, Sonnabend, den 26. September 1767 lautete folgendermassen: „Zur Cantate auf das Michaelsfest, welche morgen vormittags in der St. Sebastianskirche aufgeführet wird, ist der Text à 6 Pf. bey dem Kantor Hausmann zu bekommen."

an ein ähnliches Motiv in letztem Satz des Klavierkonzertes:

Das italienische Element tritt stärker in den Vordergrund. Dadurch wird den Imitationen ein kleinerer Raum zugestanden. Der formale Bau der Arien ist derselbe wie oben. Schön verarbeitet ist in der Sopranarie folgendes Seitenthema, das in Variationen öfters wiederkehrt:

Die Formen der anderen Teile der Kantate sind die üblichen[40]. Hervorzuheben wäre nur die Intrada, welche den Aufbau eines ersten Themas hat, aus dem aber sich bald unter chromatischer Fortspinnung ein Seitenmotiv loslöst. Der Satz wird durch Wiederholung dieses Teils in der Dominante zweiteilig und mündet in ein Sopranrezitativ ein. Musikalisch trägt die Intrada den bekannten flüssigen Einleitungscharakter. — Die Linie hält auch die letzte und erhaltene Kantate [41]

„Kommt herzu"

ein. Die Tonsprache ist weiter leichter gehalten und entbehrt nicht einer gewissen, flachen Ausdruckslosigkeit. War schon die erste Kantate auf eine empfindsame Verbrämung des im Text liegenden Affektgehalts abgestimmt, so lässt sich mit zunehmendem Alter eine Abkehr von dieser Stimmung zu einer natürlicheren, wenn auch hohlen und leeren Ausdrucksweise bei Seyffarth feststellen. „Kommt herzu" scheint Ende der siebziger Jahre geschaffen worden zu sein. Der Einleitungschor ist nämlich identisch mit dem einer Neujahrskantate, die 1777 in Potsdam zum ersten Male aufgeführt wurde, und in deren Arbeit sich Seyffarth, Kolbe und Roth geteilt haben. Der Chorsatz wurde dann für „Kommt herzu" übernommen[42]. Seyffarth hält nur an dem Text des Einleitungschores fest, für die folgenden Teile unserer Kantate wählte er einen anderen Inhalt als Kolbe und Roth aus.

---

[40] Erwähnt sei noch nachträglich der Gebrauch einer Chorarie, die aufs deutlichste das italienisierende Element in der Kantate herausstellt.

[41] Bibliothek der Singakademie, Z D 1566 a.

[42] Die Aufführungen der Neujahrskantate, die in der Preussischen Staatsbibliothek unter der Signatur Mus. ms. 20775 aufbewahrt wird, fanden am 1. Januar 1777, 1783 und 1788 statt. Den Chor machte Seyffarth, das Rezitativ Kolbe und die Arie Roth.

„Kommt herzu" trägt die damals nicht seltene Überschrift „Concerto à 2 Clarini, 1 Prinzipal, 2 Obois" usw. Neben das Organo obligato ist noch ein Basso continuo hinzugetreten.

Auf Kontrapunktik und Imitation ist wenig Gewicht gelegt. Die einzelnen Teile fallen aus dem üblichen Rahmen nicht heraus und tragen in formaler Hinsicht den bekannten Bau. Ein Beispiel von Formenmischung gibt die Sopranarie, die hier in den Chor übergeht und so den Chorteil als Mittelsatz aufgefasst wissen will. Die Anlage ist folgendermassen: Die Arie ist in sich zweiteilig gehalten, vermeidet ein Dacapo am Schluss des zweiten Teils und lässt einen Chor folgen, der erst die Bezeichnung Dacapo am Schluss trägt. Das Fine-Zeichen steht aber am Ende des ersten gross angelegten Ritornells, das das Orchester vorträgt. Folgende Gliederung liegt dem Ganzen zugrunde:

I. Teil — II. Teil

R.F - I. Abschnitt-R-II. Abschnitt - *R* - I. Abschnitt-R-II-R-III-

Arie I

II. (III.)

8:8 -R

Chor D. c.

Der sogenannte Mittelsatz der Arie, der hier den Namen II. Teil trägt, ist durch kleine Ritornelle in kurze Abschnitte zerlegt, die an sich formal bedeutungslos sind und keine eigentliche Zerlegung des zweiten Teils bedingen, wie es beim ersten Teil immer der Fall ist, sondern nur einen solchen Eindruck durch das Vorhandensein der Ritornelle herrufen.

In den Kantaten[43] beweist so Seyffarth wie die übrigen Berliner keine glückliche Hand. Von einigen Arien abgesehen, haben sie nur historischen Wert. Die Höhe der Sonate und des Konzerts ist nicht erreicht. Auf diesen letzten Kompositionen beruht hauptsächlich die Berechtigung, Seyffarth einen, über den Durchschnitt stehenden, talentvollen Berliner Komponisten zu nennen. Diese Ansicht würde gewiss noch durch den evtl. Fund von Violinkonzerten und grösserer Tanzmusik stärker fundiert werden.

[43] Man wäre geneigt, die Kantate „Feste Epiphem", welcher in der Bibliothek der Singakademie die folgende Nummer Z D 1566 c beigegeben ist, auch Seyffarth zuzuschreiben, da alle drei Werke (Z D 1566 a, 1566 b, 1566 c) von einer Hand geschrieben sind. Dies lässt sich leider stilistisch nicht rechtfertigen, was um so bedauernswerter ist, da Feste Epiphem hohe Qualitäten in sich birgt.

Was Seyffarth vor allem auszeichnet, ist ein echtes Musikantentum verbunden mit einer flüssigen Phantasie, die ihn auch in seinen weniger bedeutenden Werken dazu befähigte, frische Musik zu schreiben, und seine Kompositionen vor Trockenheit zu bewahren.

Zeit seines Lebens war Seyffarth nicht sehr bekannt. Den wahren Wert seiner Persönlichkeit schätzte eigentlich nur Hiller richtig ein, dessen Äusserungen schon wiedergegeben wurden. Die Berliner lobten mehr seine Tanzmusik, über die überhaupt ein allgemeines, günstiges Urteil herrschte. Sonst findet Seyffarth nur noch bei Stockhausen[44] Erwähnung, der schreibt, dass in der Violinkomposition unter anderen — wie Benda, Agrell, Hertel — auch Seyffarth bemerkenswert sei.

Dass Seyffarth als Violinvirtuose grosse Beachtung gefunden hatte, war schon erwähnt worden. Seine Stellung als Violinist in der Königlichen Kapelle behielt er bis zu seinem Tode bei. Es ist für die damalige Opernverwaltung gerade nicht besonders rühmenswert, wenn man liest, dass Seyffarth bis zu seinem im 85. Lebensjahre erfolgten Tode in der Kapelle beschäftigt wurde und man es nicht für nötig gehalten hatte, den alten Musiker auf Pension zu setzen. In den letzten Jahren seines Lebens wohnte Seyffarth „beim Salzhofe, in der Witwe Dilgern Hause"[45]. Hier[46] fand er auch seinen Tod. Johann Gabriel Seyffarth starb am 6. April 1796, 85 Jahre alt, und wurde am 9. April im Heipneschen Familiengitter beerdigt[47]. Er hinterliess eine hochbetagte Frau, keine Kinder. Seiner Witwe wurde eine Pension von 110 Reichsthalern jährlich gewährt, die sie aber nur bis März 1797 in Anspruch nahm, in welchem Monat sie ihrem Gatten in den Tod folgte[48].

---

[44] Stockhausen: Kritischer Entwurf, 1758, S. 212 und 308.

[45] Siehe Berliner Adresskalender, in welchen die Königliche Kapelle erst im Jahre 1786 aufgenommen wurde. Vorher wurden „Hof-Wachs-Bleicher", aber keine Musiker zu den Künstlern gerechnet. Dass die Berliner Adresskalender eine unzuverlässige Quelle sind, beweist der Umstand, dass Seyffarth, der 1796 verstarb, noch 1797 und 1798 dort weiter genannt wird.

[46] Die Angabe in dem Totenregister der Petrikirche, S. 368 (1796), dass Seyffarth „in neu Cöln in der Ober Wallstrasse am Königl. Salz-Hof in des Klempner Meister Winne Hause" verstorben sei, besagt wohl nur, dass ein Wechsel der Hausbesitzer stattgefunden hat.

[47] Totenregister der St. Petrikirche, S. 368, 1796. Die Angabe bei Gerber, Ledebur und Eitner, dass Seyffarth am 9. April verstorben sei, beruht auf einer Verwechslung mit dem Beerdigungstage.

[48] Siehe darüber „Hausarchiv Charlottenburg', Rep. XIII. Manual vom 1. März 1792 bis ultimo Februar 1797, Jahrgang 1796/97, S. 34 und 1797/98, S. 34. Da die Witwe in sehr dürftigen Verhältnissen zurückblieb, wurde ihr

Hiermit sind die Akten über ein reiches, arbeitsames Künstlerleben geschlossen. Über 45 Jahre hatte Seyffarth in Berlin gelebt, und es verstanden, viel zu dem Ruhm Berlins als einer Musikstadt beizutragen. Unermüdlich war seine Schaffensfreude, die ihren Niederschlag in zahlreichen Werken fand. Wenn auch ein grosser Teil derselben heute vermisst wird, so darf der Name Seyffarth nicht dem geschichtlichen Dunkel anheimfallen. Wenn Seyffarth es nicht verstand, sich ins rechte Licht zu setzen, so wollen wir ihm doch einen gebührenden Platz in der Berliner Musikgeschichte anweisen.

---

auf Empfehlung des Intendanten Reck — auf Cabinets-Ordre vom 9. April 1796 — die Pension gewährt.

b) Brief des Intendanten Von der Reck an den König über den Tod Seyffarths[49].

Ew. Königl. Majestät zeige ich allerunterthänigst an, dass der alte Violinist Seÿffert, welcher ein Gehalt von

400 Rlthr

beÿ der Hof-Etats-Cashe bezogen hat, diese Nacht verstorben, mithin sein Gehalt vom 1. Juny c (?) an vacant ist. Ew. Königl. Majestät schlage ich dahero allerunterthänigst vor, davon

dem Carl Benda —„—„—„	100	rl.
dem Violoncellisten Weish —„—„ . .	100	„
und den beyden Fleutonisten Krause einem jeden 100 rlthr —„—„—„ . . .	200	„
Summa	400	Rthr.

vom 1. Juny an allergnädigst zufliessen zu lassen. Zu gleicher Zeit muss ich aber auch unterthänigst anzeigen,
dass die sehr betagte Witwe des Verstorbenen, in sehr dürftigen Umständen hinterbleibt.

Berlin den 6. April 1796

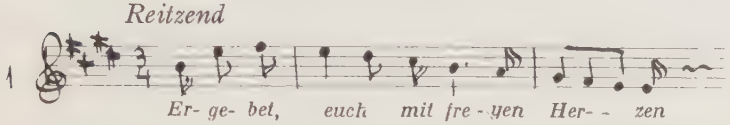
Von der Reck.

[49] Hausarchiv Charlottenburg, Rp. XIX, Theater A, Nr. 5 (früher Geh. Staatsarchiv, Rep. IX, C C 70).

c) *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Johann Gabriel Seyffarths, chronologisch geordnet.*

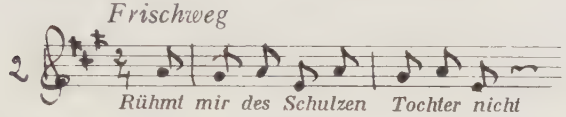
a) Lieder.

Reitzend



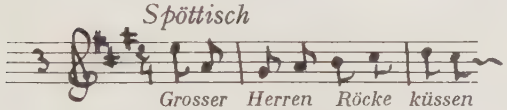
1. Lied aus Marpurg: Neue Lieder, 1756.

Frischweg



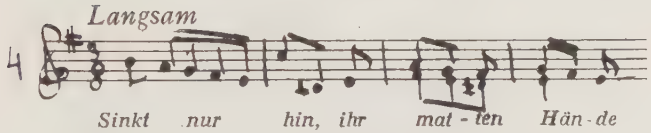
5. Lied ebendort.

Spöttisch



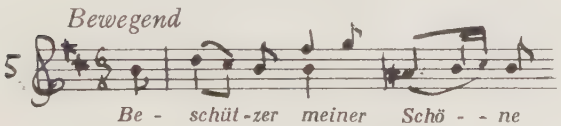
17. Lied ebendort[50].

Langsam



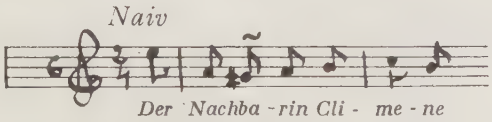
11. Lied aus der Sammlung Voss. 1758.

Bewegend



19. Lied aus Breitkopf: Berl. Oden und Lieder II. 1759.

Naiv



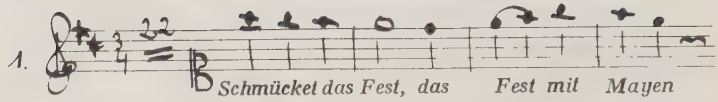
15. Stück, 2. Sammlung aus dem Mus. Allerley vom 28. Februar 1761[51].

---

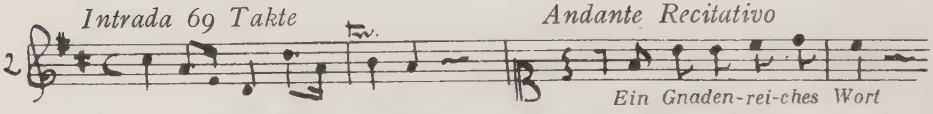
[50] Neudruck bei Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, 2 (Musikbeispiele).

[51] Gegenüber den bei Eitner angezeigten Liedern kommen die genannten drei, bei Marpurg aufgenommenen Gesänge (hier Nr. 1, 2 und 3) hinzu.

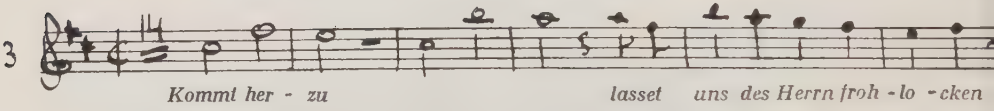
b) Kantaten[52].



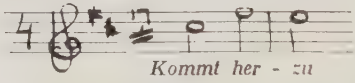
In Festum Pentecostes 1756 (Bibliothek der Singakademie Berlin Z D 1566 b.



In Festo Michael 1766 (Bibliothek der Singakademie Z D 1566 n.



Am Neuen-Jahrs-Tage Kantate von Seyffarth, Kolbe und Roth. Erster Chorsatz von Seyffarth 1777 (Berl. Staatsbibliothek. Mus. ms. 207775).



Concerto à 3 Clarini usw., derselbe Chorsatz für eine selbständige Kantate verwendet (Bibliothek der Singakademie Z. D. 1566 a).

c) Klavierwerke.

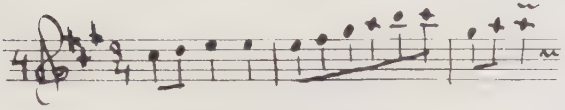
Balletto aus Marp. Raccolta 1756, II. Part.

Gavotte aus der Berl. Handschrift, M S P 295 (Jahr unbestimmt).

---

[52] Bei Eitner keine Kantate verzeichnet. Die Bände der Singakademie Z D 1566 a-o stammen aus dem Nachlass Carl Friedrich Zelters. Mit Ausnahme von einigen Werken von Liebholz und Kannegiesser ist der grössere Teil anonym.

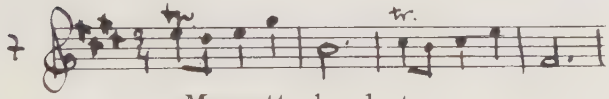
1. Menuett ebendort.



2. Menuett ebendort.

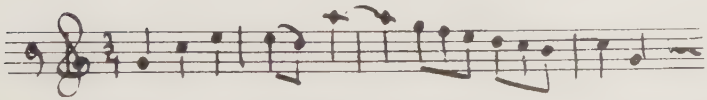
Menuett aus der Sammlung: Auserlesene Klavierstücke von berühmten Meistern. Berliner Staatsbibliothek. (Höchstwahrscheinlich von Seyffarth).

Menuett ebendort.



Menuett ebendort.

Gavotte ebendort.



Sonatine ebendort.

Klavierkonzert D-dur (Bibliothek der Singakademie Z D 1565 a und Preussische Staatsbibliothek, Mus. ms 207776 und 207776).

d) Sinfonien.

Sinfonie F-dur für 1. und 2. Violine, Viola, Cello und Bass. Bibliothèque du Conservatoire Bruxelles, und Upsala: Universitätsbibliothek[53].

II. Verschollene Werke.

a) Violinkonzerte und Violinkompositionen.
b) Oboenkonzerte.
c) Ein Teil Klavierkonzerte.
d) Tanzmusik.
e) Ein grosser Teil Sinfonien.
f) Kantaten und Kirchenwerke[54]:
1. Auf das Fest der Auferstehung (aufgeführt Ostern 1767).
2. Auf das Fest der Heimsuchung Mariä (aufgeführt 5. Juli 1767).
3. Kirchenmusiken vom 2. August 1767, vom 1. Sept. 1767, vom 8. Juli 1770 und vom 30. September 1770.
4. Eine Trauermusik auf den Tod des Predigers Reinbeck (aufgeführt am 24. November 1782).

g) Trios und Quartette.

[53] Ausser den bei Eitner genannten Werken kommen für diese Gattung noch hinzu: das Balletto (Nr. 1), die Menuette (Nr. 5, 6, 7), die Gavotte (Nr. 8), die Sonatine (Nr. 9) und das Klavierkonzert (Nr. 10).

[54] Siehe hierfür Spenersche Zeitung 1767, Nr. 45, 47, 80, 92 und 1770, Nr. 11 und 117.

V. Das fridericianische Berlin.

Vor uns rollte ein Bild reger Kunsttätigkeit, welche in dem fridericianischen Berlin geübt wurde, ab. Die Pflege, die der König den Musen angedeihen liess, veranlasste Männer von Kenntnis und Geschmack die geistigen Fesseln aus früherer Zeit abzustreifen. Dazu kam, dass Friedrich der Grosse, Künstler von hohem Talent in seine Landeshauptstadt zu ziehen wusste. Berlin wurde dadurch eine Stätte edelsten Kunststrebens und reger Geistestätigkeit. Hält man diesem Treiben das Bild Berlins unter Friedrich Wilhelm I. entgegen, so wird der krasse Umschwung besonders deutlich.

Deswegen können wir heute wohl die Gefühle nachempfinden, die Zachariae bewog, in seinen Gedichten der neuen Zeit zu huldigen. In seinen „Tageszeiten" wird das pulsierende Kunstleben erneuert vor unser geistiges Auge gezaubert. Seine schönen Worte vermitteln uns den tiefsten Eindruck über die damalige Zeit und sollen als Schlussbild hier ihren Platz finden[55] .

„Und wie viel der würdigsten Geister umringen die Muse,
Welche für ihre besondere Kunst den Lorbeer verlangen!
Von der geheiligten Orgel bis auf die Flöte, sind Meister,
Die kein anderes Volk in solcher Vollkommenheit darstellt.
Welche Namen sind Bach, und seine melodischen Söhne,
Sie, die der Hand, sonst lahm zum Klavier, mehr Finger gegeben.
Matheson, dieser gründliche Greis, und Marpurg, erhellen
Durch die leuchtende Fackel der Wahrheit die Nebel des Irrthums,
Welche bisher die Tonkunst umhüllt. Ein Wagenseil schweifet
Wild und bezaubernd durch mächtige Saiten. Der würdige Bruder
Unsers unsterblichen Grauns wird ewig durch eigenen Lorbeer;
Und Agricola stimmet das Herz zu sanftem Entzücken.
Schwanenberg kömmt mit gründlicher Einsicht, mit reicher Erfindung,
Über die Alpen zurück. Sack, Fleischer und Nichelmann zaubern
Auf dem beseelten Klavier, und Benda, von ewigem Nachruhm,
Fasst den gewaltigen Bogen. Die Herzen schwelgen, und neidisch
Hören die Welschen ihm zu. Quanz macht die scherzende Flöte
Zu der Kenner Erstaunen, und ward der Liebling der Tonkunst,
Der Dich, grosser Friedrich, gelehrt. Der glückliche Rolle
Folgt Grauns blumichter Bahn. Ried, Schafrath, Hertel und Schale
Reissen uns hin; wie Du auch, o Kunz, manch zärtliches Lied fliesst

[55] Friedrich Wilhelm Zachariä: Die Tageszeiten, ein Gedicht in vier Büchern, III. Buch, der Abend, S. 92 und 93, Ausgabe 1767.

Von melodischen Lippen, das ihre Begeistrung erfunden.
Dich deckt Staub, des Patalons Schöpfer, doch lebest Du ewig
Bey der Nachwelt; auch Du, o Weise, Du mächtiger Zaubrer
Auf nun fast vergessener Laute. Mit frohem Entzücken
Sieht die Muse Schaaren bey Schaaren, und segnet die Namen,
Deren zu viel sind, als dass sie die Grenzen des engeren Liedes
Fassten; die aber dereinst, mit güldnen, unsterblichen Lettern,
Das Gerücht an die Pfeiler im Tempel der Ewigkeit eingräbt."

Curriculum vitae.

Am 31. Mai 1903 wurde ich, Siegbert Loewenthal, als Sohn des Kaufmanns Bernhard Loewenthal und seiner Ehefrau Jenny, geb. Loewenbach, zu Schneidemühl in Preussen geboren. Von Ostern 1909—1913 besuchte ich die Knabenvorschule des Staatlichen Lyceums zu Schneidemühl und wurde Ostern 1913 in die Sexta des dortigen humanistischen Gymnasiums aufgenommen. Da meine Eltern im Oktober 1916 nach Posen übersiedelten, ging ich von der Untertertia der letztgenannten Anstalt ab und besuchte bis zu meinem Abiturientenexamen im Jahre 1921 das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium zu Posen, welches nach Errichtung des polnischen Staates den Namen „Deutsches Gymnasium" erhielt. Meine Eltern verliessen, durch die politischen Verhältnisse gezwungen, bereits im Jahre 1919 Posen, und verzogen nach Danzig. Dort erwarben sie die Staatsangehörigkeit der „Freien Stadt Danzig", wodurch ich gleichfalls Danziger Staatsangehöriger wurde. Zum Wintersemester 1921 bezog ich die Universität in Leipzig, um Musikgeschichte, Philosophie und Kunstgeschichte zu studieren. Vom Sommersemester 1922 bis zum Ende des Wintersemesters 1923 studierte ich weiter auf der Universität in Berlin, ging dann auf ein Semester nach Wien, kehrte doch im Oktober 1923 nach Berlin zurück. In Berlin blieb ich noch 3 weitere Semester, wurde aber im Sommer 1925 durch eine schwere Herzneurose auf längere Zeit von weiteren Studien abgehalten. Im November 1926 liess ich mich dann in Basel immatrikulieren mit der Absicht, hier meine Studien abzuschliessen. Während meiner Universitätszeit hörte ich in Musikgeschichte Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren: Joh. Wolf, Curt Sachs, G. Adler, H. Abert, Hornbostel und K. Nef, in Philosophie bei den Herren Professoren: Volkelt, Spranger, Dessoir, Heinrich Maier und Joël, und in Kunstgeschichte bei den Herren Professoren: Goldschmidt, Weisbach und H. A. Schmid. Von Herrn Professor Abert wurde ich angeregt, mich mit dem Komponisten Sack zu beschäftigen. Die Erweiterung des Themas meiner Dissertation auf seinen jetzigen Umfang geschah dann selbständig. Zu besonderem Dank fühle ich mich den Herren Professoren Johannes Wolf-Berlin und Karl Nef-Basel verpflichtet.